

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 27 numéro 3
hiver 1999 • 2000

L'IMAGINAIRE DE LA FIN

ICONOGRAPHIE Richard PURDY

L'IMAGINAIRE DE LA FIN

Diane BROUILLET
Jean-François CHASSAY
Anne Élane CLICHE
Bertrand GERVAIS
Jean-Ernest JOOS
Johanne LAMOUREUX
Michel LISSE
Jean-Pierre VIDAL

HORS DOSSIER Frédéric BOUTIN

Marie RENOUE



PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsables du présent numéro : Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais.

Page couverture : Richard Purdy, **Le Curé pensif**, peinture à l'huile sur toile (38 x 46cm), 1995.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

(VERSION INTERNET)

INDIVIDUELLE (version Internet)

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE (version Internet)

Canada : 10\$
États-Unis : 10\$
Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Chicoutimi LT Inc.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

L'IMAGINAIRE DE LA FIN

Présentation / *Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais* 5

MANGER LE LIVRE. Désémiotisation et imaginaire de la fin / *Bertrand Gervais* 7

MILLE ANS. Interprétation allégorique et littérale du *millénium* de l'Apocalypse / *Diane Brouillet* 19

LE MESSIE DE LA MANCHA.

Imaginaire et fin de la chevalerie désorientée / *Anne Élane Cliche* 29

« MOI SEULE EN ÊTRE CAUSE... ».

Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse / *Jean-Pierre Vidal* 45

DE LA PEINTURE DE RUINES À LA RUINE DE LA PEINTURE.

Hubert Robert et le Louvre / *Johanne Lamoureux* 57

L'ATLAS DE LA VIE APRÈS LA MORT / *Richard Purdy* 71

FIN DE L'HISTOIRE SANS FIN (*Le Pays des eaux* de Graham Swift) / *Jean-François Chassay* 83

LA FIN DU SEXUEL. Expérience, expérimentation et pratiques sexuelles
dans les fictions de Dennis Cooper / *Jean-Ernest Joos* 93

NOUS – INFINIS ENTRE DEUX FINS / *Michel Lisse* 103

Hors dossier

« DES STRIES ET DU NOIR » AUX RYTHMES ET AUX LUMIÈRES.

Une description de sept peintures de Pierre Soulages / *Marie Renoue* 110

« DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION ». Œuvre de simulacre / *Frédéric Boutin* 119

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 125

NOTICES BIOGRAPHIQUES 126



La Caduta di Lucifero. Installation à la Galerie Christiane Chassay (Montréal) et au Mercer Union (Toronto, Ontario). 65 m², 1995. Photo : Juan Felipe Argaez.

L'Imaginaire de la fin

Une présentation d'Anne Éline Cliche et de Bertrand Gervais

Menaces de fin du monde, phobies de toutes sortes, développements scientifiques inquiétants, religions apocalyptiques, sectes millénaristes, impasses collectives, politiques et subjectives, nombreuses sont les appréhensions contemporaines de la fin. Pourtant, cette présence insistante de la fin, qu'elle soit fantasmatique ou réelle, annoncée, désirée ou refoulée, travaille depuis toujours l'imaginaire collectif et singulier. Et ce sont justement les actes interprétatifs et discursifs que cet imaginaire engendre que nous avons voulu ressaisir ici dans leurs mises en forme fictives et critiques.

Le thème n'est pas nouveau. Peut-être, d'ailleurs, sommes-nous hantés par les questions qu'il soulève au point de l'avoir constamment à l'esprit ; non pas seulement depuis que la fin de siècle et de millénaire multiplie et intensifie à l'envi sa gesticulation catastrophique habituelle – en sortant de son chapeau les images d'Épinal revampées en propositions médiatiques, informatiques et commerciales –, mais depuis que l'humanité reconnaît son appartenance au symbolique. On peut en effet soutenir que la fin, finitude et finalité confondues, est la condition même du commencement du monde... signifiant. Comme le souligne Mircea Eliade :

Dans une formule sommaire on pourrait dire que, pour les primitifs, la Fin du Monde a déjà eu lieu, bien qu'elle doive se reproduire dans un avenir plus ou moins éloigné. En effet, les mythes des cataclysmes cosmiques sont extrêmement répandus. Ils racontent comment le monde a été détruit et l'humanité anéantie, à l'exception d'un couple et de quelques survivants. Les mythes du Déluge sont les plus nombreux, et presque universellement connus (bien qu'extrêmement rares en Afrique). À côté des mythes diluviens, d'autres relatent la destruction de l'humanité par des cataclysmes de proportion cosmique : tremblements de terre, incendies, écroulements de montagne, épidémies, etc. Évidemment, cette Fin du Monde n'a pas été radicale : elle a été plutôt la fin d'une humanité suivie par l'apparition d'une humanité nouvelle.¹

La fin du monde apparaît donc comme un événement inlassablement reconduit, reconstruit comme une causalité qui permet de soutenir, sans doute, la finitude du vivant. Le mythe est attesté dans les religions orientales de même que dans la tradition judéo-chrétienne ; c'est dire l'universalité d'un récit cosmique de la fondation du sens, la fin du monde et l'élection des « rescapés » permettant de redonner à l'Histoire son vecteur eschatologique.

L'époque, bien sûr, a ses gardiens du Temple, idéologique ou autre. « On nous prépare une orgie de livres sur le millénaire, et je déteste suivre les foules », déclare Stephen Jay Gould² qui a tenté tant bien que mal de prendre les devants. De fait, nous avons assisté, ces dernières années, à un déluge de textes sur l'imagination apocalyptique. Aux États-Unis, entre autres, où l'imaginaire de la fin est devenu une véritable industrie, l'apocalypse s'est frayé un chemin au cœur des études culturelles et du postmodernisme critique, acquérant le statut enviable de sujet « d'actualité ». Comme le remarque Umberto Eco, cette situation découle d'une sorte d'engouement sémiotique qui risque de produire un contresens historique. Dans *Entretiens sur la fin des temps*, il commente les travaux de Richard Landes, qui tendent à montrer que l'an mil pouvait avoir suscité malgré tout des paniques millénaristes négligées par les historiens faute de documents et de témoignages :

La fin du premier millénaire n'est pas survenue sans susciter, ici et là des réactions de peur, même marginales. C'est probable. Mais le gardien de l'idéologie et de la mémoire, c'est-à-dire l'Église, a fait de son mieux pour qu'on n'en parle pas. À la fin du deuxième millénaire il est clair que ces peurs n'existent pas, en dehors de groupes très marginaux. Mais les gardiens de

*L'idéologie et de la mémoire, qui sont aujourd'hui les médias, font de leur mieux pour qu'on en parle. Par défaut d'archives, nous avons cru que ces peurs avaient été inexistantes pendant la nuit du 31 décembre 999. Par excès d'archives, nos descendants pourront croire que toute l'humanité a été saisie d'épouvante pendant la nuit du 31 décembre 1999.*³

Bien que le Temple médiatique fabrique sa mémoire au futur, l'imaginaire de la fin, pourrait-on rappeler à l'ouverture de ce numéro qui en propose l'analyse, n'a pas besoin de l'an 2000 ni de l'idéologie pour se soutenir. Il travaille inextricablement l'univers signifiant et ne s'éteindra qu'avec lui. L'apocalypse, comme l'a souligné Jacques Derrida, est un effet de sens aussi bien qu'une condition de la parole dans son acte performatif⁴. Nous n'en sortirons pas. Et c'est parce que nous ne pouvons en sortir que nous avons souhaité déconstruire l'imaginaire qui, toujours, risque de nous entraîner dans des « passages à l'acte » que le vingtième siècle n'a pas inventés mais qu'il a certainement rendus plus techniquement efficaces.

Analyser l'imaginaire de la fin c'est, bien entendu, revenir aux textes fondateurs de l'Occident chrétien apocalyptique et reparcourir certains textes littéraires, critiques et philosophiques qui en ont risqué l'interprétation. Mais c'est aussi interpréter les structures de l'imaginaire en tant que tel pour mettre au jour sa logique intimement catastrophique.

Les articles de ce numéro reprennent donc, chacun à leur manière, la problématique de l'imaginaire de la fin selon des angles tantôt historiques, tantôt sémiotiques, psychanalytiques, philosophiques, esthétiques et littéraires. On verra comment, d'un siècle à l'autre, d'un sujet à l'autre, suivant le destin des rencontres et des objets, cette « folie » de la fin s'impose et nous impose de la penser.

*
* *
*

L'Apocalypse de Jean occupe dans ce numéro une place de choix. Bertrand Gervais en retient d'abord la scène d'incorporation du livre qu'il constitue en paradigme de la fin ; temps limite de la matérialité de la langue qu'il retrouve dans *Le Dernier Mot* de Maurice Blanchot et *City of Glass* de Paul Auster. Diane Brouillet propose quant à elle de relire l'invention historique du millénarisme et son rejet par les Pères de l'Église ; ces développements parallèles permettant de suivre au moins deux interprétations de l'Apocalypse, fondatrices de deux types de croyance et de deux « attentes » du Jugement dernier. La logique talmudique et son invention du Messie n'est pas étrangère à la problématique de la fin. Anne Éline Cliche arrime sa lecture de *Don Quichotte* à cette culture qui s'est constituée contre la captation imaginaire. Le roman de Cervantès est l'occasion de mettre en lumière la dialectique qui travaille l'image et le regard, l'imaginaire et le signifiant. L'Apocalypse présente par ailleurs, pour Jean-Pierre Vidal, un enjeu avant tout rhétorique par lequel le sujet du discours se venge au futur de sa propre mort. *La Mort d'Ivan Ilitch*, *Cassandre* et la *Camille* d'*Horace* incarnent ici les versions d'un même désir exacerbé de la fin.

Pour sa part et à partir de deux tableaux d'Hubert Robert, Johanne Lamoureux vient rappeler l'un des leitmotifs de l'histoire de l'art occidentale : la mort imminente de la peinture. La peinture de ruines et la ruine de la peinture constituent le chiasme qui permet la critique d'un discours hanté par l'imaginaire de la fin.

La figure de *Cassandre* occupe aussi la lecture de Jean-François Chassay qui analyse le roman de Graham Swift, *Le Pays des eaux*, comme le récit mythique et historique d'une fin du monde incessamment recommencée et démultipliée dans les voix du texte. Quant à Jean-Ernest Joos, il propose de lire dans les romans de Denis Cooper la fin du sexuel. Au-delà de la pulsion de mort proposée par Freud, le sexuel se constitue, dans ces romans américains récents, en relation avec *du corps mort*. Enfin, Michel Lisse clôt ce numéro en reprenant quelques propositions de Jacques Derrida sur le fini et l'infini, nous rappelant la difficulté de penser cette finitude d'où nous parlons.

1. M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 74.

2. S. J. GOULD, *Millenium. Histoire naturelle et artificielle de l'an 2000*, Paris, Seuil, 1998, p.10.

3. U. ECO. « À toutes fins utiles », *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, p.240.

4. J. DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983.

MANGER LE LIVRE

DÉSÉMIOTISATION ET IMAGINAIRE DE LA FIN

MANGER LE LIVRE

BERTRAND GERVAIS

L'apôtre nous dit qu'au commencement était le verbe.

Il ne nous donne aucune assurance quant à la fin.

George Steiner

Dans « Le dernier mot », récit de Maurice Blanchot tiré d'*Après coup* (1983), la confusion annonciatrice de la fin du monde ne fait pas qu'atteindre le corps social ou même les sujets qui doivent se déprendre de ses rets, elle s'étend au langage lui-même qui devient opaque et étranger. La langue n'y joue plus son rôle usuel, elle s'écrase en quelque sorte, devenant une masse concrète, lourde et encombrante. Les mots commencent à ne plus rien dire, la transparence qui est le gage de leur fonctionnalité s'évapore, et c'est leur matière même qui réapparaît et s'impose, avec d'autant plus de force qu'elle en marque l'inutilité.

Le narrateur se promène dans les rues de la ville et, dès les premiers instants, il remarque que les paroles qu'il entend sonnent mal à ses oreilles, comme si les mots avaient été détournés de leur cours naturel (1983: 57 et 60). Le vacarme est grand et, de rue en rue, il se promène au milieu de débris d'une fête que rien n'explique, d'une fête qui marque le retrait de toute forme de loi.

À certains carrefours la terre tremblait et il semblait que la populace marchât sur le vide, qu'elle franchissait sur une passerelle de vociférations. La grande consécration du jusqu'à ce que eut lieu vers midi. Avec des débris de paroles, comme si du langage n'eussent subsisté que les formes d'une longue phrase écrasée par le piétinement de la foule, on modula le chant d'un mot qui transparaissait à travers n'importe quel hurlement. (1983: 63)

Cette métaphore littéralisée témoigne d'une parole détraquée, d'un accès au langage qui ne répond plus aux interprétants habituels. Les mots paraissent marqués d'une inquiétante étrangeté, d'une altérité irréductible. Des contenants vidés de leur contenu, ou pour mieux dire désémiotisés.

Le texte se déploie selon une logique de l'excès, où se côtoient, à une extrémité du spectre, un « idéal antérieur au langage » (1983: 70), une langue présente « dans un état d'innocence que ne serait pas venue troubler la recherche du premier mot »

(1983: 71), une langue primordiale qui résiste aux perceptions et, à l'autre extrémité, une langue réduite à l'état de ruines, faite de mots brisés, qui ne servent plus à communiquer (1983: 65), un code dont le principe identitaire a été éliminé.

Le texte cherche à poser ce qu'il en serait du dernier mot, d'un mot qui viendrait sceller le sort des mots, qui en dirait par conséquent l'ultime état avant sa disparition. Ce moment fugitif, Blanchot le décrit avec précision :

Jusqu'au dernier moment, je vais être tenté d'ajouter un mot à ce qui a été dit. Mais pourquoi un mot serait-il le dernier? La dernière parole, ce n'est déjà plus une parole et, cependant, ce n'est pas le commencement d'autre chose. Je vous demande donc de vous rappeler ceci, pour bien conduire vos observations: le dernier mot ne peut être un mot, ni l'absence de mot, ni autre chose qu'un mot. (1983: 77)

Ce dernier mot, dénué de tout ce qui a pu le constituer comme mot, de ce qui a pu en faire plus qu'une simple chose, rabattu par conséquent à une matérialité redevenue prépondérante, je fais ici l'hypothèse qu'il constitue une caractéristique des imaginaires de la fin, au même titre que les désordres de toutes sortes, le chaos politique et social, les catastrophes et les jugements. Le chronotope de la fin est marqué par une désémiotisation de la langue, par une perte graduelle des mécanismes de signification. La désémiotisation rend compte de ces situations où l'opacité du signe est devenue prépondérante, éliminant de fait toute possibilité de renvoi à des objets de pensée. Les attributions se dénouent, les renvois ne se font plus et il ne reste, des signes, qu'une matérialité énigmatique¹.

MANGER LE LIVRE

La parole prophétique est lourde.
Maurice Blanchot

Cette adéquation entre imaginaire de la fin et désémiotisation est présente dès les textes fondateurs de la pensée apocalyptique, et de façon plus précise



Gravure d'Albrecht Dürer

dans l'Apocalypse de Jean². Non pas que l'équivalence y soit formulée de façon explicite ou formelle, mais on y retrouve une scène qui repose sur une même matérialité de la langue à l'approche de la fin. J'aimerais en faire une description détaillée.

La scène en question apparaît, dans l'Apocalypse, juste avant que la septième trompette ne résonne, au chapitre dix de la prophétie. Tous les sceaux ont été ouverts, libérant des symboles mystérieux, et les malheurs ont commencé à s'abattre sur le monde: grêle et feu mêlés de sang, les eaux devenues amères et empoisonnées, la lune et les étoiles frappées de ténèbres, une invasion de sauterelles, etc. Jean voit alors un Ange descendre du ciel enveloppé d'une nuée, tenant « en sa main un petit livre ouvert » (10: 2). L'Ange pose le pied droit sur la mer, le gauche sur la terre, et il pousse une puissante clameur pareille au rugissement du lion. Après quoi, les sept tonnerres font retentir leur voix (10: 2-3).

Que disent les sept tonnerres? Jean ne le révèle pas. Mais assurément il le sait, car il entreprend aussitôt d'écrire et de transcrire ce qui a été dit. Jean peut décoder le tonnerre comme il parvient à lire à travers le rugissement du lion. Si pour nous, lecteurs, ces paroles apparaissent déjà comme des signes inaccessibles, des manifestations de la nature sans autre signification que celle, générique, qui permet de les identifier comme tonnerre et rugissement, Jean peut, lui, les comprendre. Mais l'Ange ne le laisse pas les transcrire. Avant que ne sonne la septième et dernière trompette, il lui dit: «Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas» (10: 5). Puis il déclare:

«Plus de délai! Mais au jour où l'on entendra le septième Ange, quand il sonnera de la trompette, alors sera consommé le mystère de Dieu, selon la bonne nouvelle qu'il en a donnée à ses serviteurs les prophètes». Puis la voix du ciel, que j'avais entendue, me parla de nouveau: «Va prendre le petit livre ouvert dans la main de l'Ange debout sur la mer et sur la terre». Je m'en fus alors prier l'Ange de me donner le petit livre; et lui me dit: «Tiens, mange-le; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel». Je pris le petit livre de la main de l'Ange et l'avalai; dans ma bouche, il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume. Alors on me dit: «Il te faut de nouveau prophétiser contre une foule de peuples, de nations, de langues et de rois». (10: 6-11)

Quel est ce petit livre qu'avale Jean? À quoi correspond cette eucharistie? Car il y a là, en toutes lettres, un acte de communion avec Dieu. Sans vouloir à tout prix prendre au pied de la lettre cette scène de lecture dont la dimension allégorique est indiscutable, on peut se demander comment Jean parvient à ingurgiter ce livre, si petit soit-il. Comment avale-t-on un codex? À quelle logique ce geste répond-il? Qu'est-ce qui le motive?

Disons immédiatement que de nombreuses représentations picturales sont venues inscrire ce geste comme un motif. Dans la tenture du château d'Angers, réalisée à la fin du XIV^e siècle et qui dépeint en plus de quatre-vingts tableaux l'Apocalypse, on voit,

face à l'Ange, Jean debout qui tient deux livres ouverts. Un premier de la main droite et un second, de la gauche, qu'il prend entre ses dents, par son coin supérieur droit (à moins que le livre ne soit inversé). Dans son illustration de l'Apocalypse, à la fin du XVI^e siècle, Albrecht Dürer en a donné une version similaire, où l'on voit Jean, à genoux cette fois, recevoir un livre ouvert de l'Ange et en mettre le coin inférieur droit dans sa bouche, livre dont les pages semblent froissées par cette consommation déjà amorcée (voir page ci-contre). Le codex donne l'impression de connaître un début d'anamorphose, comme si sa masse pouvait ainsi s'étirer jusqu'à glisser dans le fond de la gorge. Les illustrations de Dürer paraissent à ce point définitives qu'un historien d'art a affirmé que «Toutes les Apocalypses du XVI^e siècle dérivent, directement ou par des intermédiaires, de l'Apocalypse de Dürer» (Mâle, 1925: 443). Alberto Manguel reproduit d'ailleurs une illustration russe du XVII^e siècle, qui est une reprise à peine déguisée de la gravure de Dürer (1996: 172).

L'image, reproduite avec régularité, est à ce point ancrée dans l'imaginaire occidental que dans un roman comme *Le Nom de la rose*, d'Umberto Eco, qui se tisse sur la trame de l'Apocalypse, une des scènes finales se sert du motif du livre mangé. Le codex n'y est pas mangé d'un coup, le livre entier saisi par un de ses coins, il est au contraire absorbé page par page, dans une représentation devenue réaliste, répondant par conséquent aux critères du vraisemblable. On y apprend ainsi qu'un des personnages commence «de ses mains décharnées et diaphanes à déchirer, par morceaux et par bandes, les pages molles du manuscrit, se les déposant en lambeaux dans la bouche, et mâchant lentement comme s'il consommait l'hostie et voulait la faire chair de sa propre chair» (1982: 485). La référence au texte de l'Apocalypse est explicite³.

Pour tenter de comprendre ce geste et ses conséquences en termes de désémiotisation, il semble important de cerner d'abord son contexte et ses déterminations. Ainsi, qu'en est-il du livre qui est lu? Est-ce bel et bien un codex qui est avalé, un livre avec

des pages? Et pourquoi ne peut-il être lu? En fait, qu'entend-on par lire au début de l'ère chrétienne?

Manger le livre. Nos conceptions contemporaines du livre tendent à accréditer l'absorption d'un codex, impression laissée entre autres par les traductions contemporaines de la Bible. Pourtant, il semble plus juste de dire que ce n'est pas un codex, mais bel et bien un volumen qui est avalé. Un rouleau, tel qu'on le possédait et les lisait à cette époque.

Les deux formes de livre coexistent en fait au début de l'ère chrétienne, et plus précisément au premier siècle, époque de la rédaction de l'Apocalypse. Le codex est déjà apparu mais son usage ne s'est pas encore répandu. Il le sera très rapidement, le codex devenant à partir du II^e siècle après J.-C. la forme préférée pour les textes chrétiens. Et il s'impose rapidement en raison de son moindre coût, de l'usage du parchemin plutôt que du papyrus, de sa forme pratique qui, non seulement laisse le lecteur plus libre de ses mouvements et facilite l'étude et une consultation en profondeur (Cavallo et Chartier, 1997 : 23; Saenger, 1982 : 374), mais encore, du fait de son format, se dissimule bien dans les vêtements et se transporte facilement (Manguel, 1996 : 48). L'habitude de penser le livre sous forme de codex se prend donc rapidement, ce qui explique peut-être les habitudes interprétatives actuelles, qui ne parviennent pas à se détacher de ce format.

Ces habitudes ne sont pas sans leurs points aveugles. Ainsi la traduction de l'École biblique de Jérusalem use d'une formule étonnante en regard de ce qui vient d'être décrit. Au chapitre six, il est dit que «le ciel disparut comme un livre qu'on roule» (6 : 14). Ce qui est *ouvert* après la sixième trompette peut se *dérouler* à la rupture du sixième sceau, dans un croisement médiologique inopiné⁴. Par contre, des entreprises de traduction qui cherchent à se dégager des habitudes interprétatives actuelles et à respecter les textes d'origine parlent quant à elles d'un volume mangé par Jean. Dans leur traduction de l'Apocalypse, Chouraqui choisit le terme même de volume (1982 : 501) et Tresmontant mentionne, pour sa part, un rouleau, un petit rouleau (1984 : 39).

Quant à la lecture au début de l'ère chrétienne, il faut là encore se départir de ces conceptions contemporaines d'une lecture silencieuse et extensive pour reconnaître que la forme principale de lecture de l'époque se faisait à haute voix. Les textes étaient écrits en *scriptio continua*, c'est-à-dire sans séparation entre les mots, et par conséquent sans aucune ponctuation, sans distinction entre les majuscules et les minuscules, une écriture qui restait «inintelligible et inerte sans énonciation à voix haute» (Cavallo et Chartier, 1997 : 14; Saenger, 1982 : 372 et *passim*). Et il en va de même *a fortiori* en hébreu, où les voyelles ne sont pas marquées, de sorte qu'il faut lire à voix haute le texte pour en inférer son sens. L'acte de lire, dans la culture hébraïque, est un acte de parole; lire et dire sont même désignés par un même verbe (Manguel, 1996 : 45; chose et parole sont de plus désignées par le même mot, «davar»). Dans un tel contexte culturel, donner un livre à lire aurait impliqué, d'une part, de forcer Jean à un acte long et laborieux de déchiffrement du texte écrit et, d'autre part, de l'inciter à une oralisation, à une énonciation à voix haute («Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres» (10 : 4), avait dit l'ange précédemment). Le manger suppose au contraire un acte beaucoup plus immédiat – si tant est qu'un rouleau puisse être avalé d'une traite –, où Jean peut à la fois prendre connaissance du texte, sans avoir à révéler son contenu à voix haute, et, plus important encore, ne pas avoir à poser le regard sur Dieu, par l'entremise de sa parole, tout en la recevant.

Le contexte culturel général de cet acte permet donc d'en comprendre certaines déterminations. Mais, pour en saisir toute la signification, il faut le replacer dans le cadre plus étroit de l'univers biblique. Ainsi, cette scène n'est pas la première, dans la Bible, où un livre est mangé, où un savoir est acquis par des voies inhabituelles et permet l'apostolat. Ézéchiel, dans sa prophétie, avait déjà décrit une situation à peu de chose près identique. Le prophète entend la parole de Yahvé qui lui demande : «Ouvre la bouche et mange ce que je vais te donner» (Ézé, 2 : 8). Ézéchiel voit ensuite une main qui tient un «volume

roulé», où il est écrit au recto et au verso (fait inhabituel, les volumes ne portent de l'écriture que sur un côté). L'ordre est explicite:

«Fils d'homme, ce qui t'est présenté, mange-le; mange ce volume et va parler à la maison d'Israël». J'ouvris la bouche et il me fit manger ce volume, puis il me dit: «Fils d'homme, nourris-toi et rassasie-toi de ce volume que je te donne». Je le mangeai et, dans ma bouche, il fut doux comme du miel. (Ézé, 3: 1-3)

L'absorption du livre donne à Ézéchiél un savoir qui lui permet de porter les paroles de Yahvé au peuple même d'Israël, réfractaire aux lois de son Dieu. La scène est identique à celle présente chez Jean, à ceci près que ce dernier, dans sa reprise, y ajoute l'amertume⁵. Le volume pour Ézéchiél est uniquement doux comme le miel. Il y manque l'opposition qui devient explicite dans l'Apocalypse, où le volume se trouve à la fois être sucré et amer, soit deux des goûts fondamentaux (avec l'acide et le salé). Ce qui est écrit à l'encre, ce qui est présent en bouche, sur la langue et le palais, relève du sucré et de l'agréable; et ce qui est révélé, dès que l'estomac décompose le tout, ce qui est contenu dans le livre est amer, pénible et cruel. Le miel dit la bonté de Dieu pour son prophète, et l'amertume dit aussi sa colère pour ceux qui n'ont pas encore accepté sa parole. Dans l'Apocalypse, cette amertume est aussi celle de l'Absinthe, l'astre qui tombe sur le tiers des fleuves et sur les sources et qui rend les eaux amères (8: 11).

L'absorption du livre transmet au prophète un double savoir, un contenu mais aussi un don, celui de la parole. Digérer le livre permet de prophétiser, d'en dire plus et, surtout, du moins chez Jean, d'aller au-delà des langues (Apo, 10: 11). Les conséquences ressemblent à celles du miracle de la Pentecôte. Dans les Actes des Apôtres, il est raconté que ceux-ci étaient réunis quand retentit du ciel un terrible fracas et qu'apparaissent des langues de feu qui viennent se poser sur chacun des apôtres: «Tous furent alors remplis de l'Esprit Saint et commencèrent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer» (Act 2: 3-4). Des dévots de toutes les

nations sont présents et chacun entend parler dans son propre idiome, comme si ce que les apôtres parlaient était une langue universelle, un langage d'avant les langues, qui permet par conséquent de toutes les recouvrir. L'exploit a ceci de surprenant qu'il est lié, dans les Actes des Apôtres, aux jours du Jugement dernier. Aux dévots qui ironisent et qui accusent les apôtres d'être pleins de vin doux, Pierre répond que ces gens ne sont pas ivres, mais qu'ils confirment ce que le prophète Joël a dit: «Il se fera dans les derniers jours, dit Dieu, que je répandrai de mon Esprit sur toute chair. Alors vos fils et vos filles prophétiseront [...]» (Act 2: 17)⁶.

L'apparition d'une langue plurielle et transcendante signale clairement un jugement dernier, une intervention de Dieu, dont la présence se fait sentir de façon non équivoque. On se doit de remarquer, à ce titre, la très grande clôture de la Bible. Cela commence et se termine de la même façon. Et la Genèse et l'Apocalypse, les deux limites de ce texte fondateur de la chrétienté, sont en effet marquées par une langue transcendante. À la langue démultipliée de Jean, voisine dans ses possibilités de la langue qui prévalait avant la chute de la tour de Babel, correspond la langue adamique. Dans la Genèse, Dieu modèle du sol tous les animaux et il les amène à Adam pour voir comment celui-ci les appellera: «chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné» (Gen 2: 19). Le savoir du premier homme est inné et sa langue, les noms qu'il donne aux animaux sont ceux que Dieu leur reconnaîtra. L'homme et Dieu parlent la même langue. Une langue qui est dans un rapport nécessaire aux choses de ce monde, puisqu'elle permet de les identifier exactement, hors de toute arbitrarité. Et c'est bien, en quelque sorte, la langue qui est récupérée par Jean, en mangeant le livre, et qui lui permet de prophétiser auprès de peuples, de nations et de langues qu'il ne connaît pas *a priori*. De l'arbitraire et du contingent, il est retourné au nécessaire et au motivé.

Savoir et nourriture sont associés dans un autre passage de la Genèse, l'événement à l'origine de l'expulsion du jardin d'Éden. Ève et Adam mangent

le fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, l'arbre du discernement. Et, de fait, à peine ont-ils avalé ce fruit que leurs yeux s'ouvrent. Leur propre nudité apparaît sans détour et ils s'empressent d'y remédier, en cousant des feuilles de figuier pour s'en faire des pagnes. Ils savent reconnaître le bien et le mal, ce que Dieu comprend aussitôt. Le fruit, l'aliment absorbé et digéré est source de savoir, de la même façon que le livre l'est pour Jean, le volumen fait de papyrus, d'une matière végétale. Mais, tandis que dans le premier cas, le savoir obtenu provoque l'ire de Dieu, et la rupture, dans le second, il signale l'alliance et l'exemption. Il inscrit Jean du côté des élus.

Le livre mangé réunit en fait, à lui seul, les deux polarités du dysfonctionnement langagier des imaginaires de la fin. Dysfonctionnement déjà noté dans le récit de Blanchot. Il est une matérialité exacerbée, une langue réduite à ses aspects concrets, qui circonviennent les composantes habituelles des processus sémiotiques, se donnant à manger plutôt qu'à entendre ou à lire. Et il donne accès à un savoir et à une langue aux possibilités infinies, c'est-à-dire à une incomparable sémiotisation, qui va jusqu'à défier le sémiotique. Les interprétants (au sens peircien, cf. Deladalle, 1979; Peirce, 1978) sont instables : ou ils s'évanouissent pour ne plus laisser que des *representamens* amputés de ce qui les définit habituellement comme signes ; ou ils s'imposent comme interprétants universels, rendant les *representamens* superflus, car les attributions se font indépendamment des signes-choses qui en sont la partie première. Évanouis, nous avons un livre qui se mange au lieu de se lire ; omnipotents, nous avons un prophète qui parle toutes les langues, qui parle indépendamment des *representamens*, puisqu'ils sont devenus interchangeables. Une langue sans plus de loi, autre que physique, celle du corps et de son système digestif ; une langue qui n'est plus que loi, dont la portée englobe l'humanité entière. Un *token* qui a perdu son rapport au type ; un type qui n'a plus besoin de *token* pour exister.

L'INTENSIFICATION SÉMIOTIQUE

*La Révélation est perçue comme une voix et contemplée dans l'image.
Elle est divisée tout d'abord par les sens, puis lorsqu'elle est départie.
Le Voyant traverse le rideau qui sépare le divisé de l'indivis.*

Ernst Jünger

Si la désémiotisation des langues est une marque des imaginaires de la fin, son contrepoint nécessaire l'est aussi, c'est-à-dire une intensification de l'activité sémiotique. Les deux agissent de façon proportionnelle. Plus le monde se fait hermétique, et le langage opaque, et plus le besoin de le comprendre est grand, plus il devient impérieux d'interpréter les signes par lesquels il se fait connaître. C'est le principe des sémiotiques hermétiques, décrites par Umberto Eco (1992). Dans l'Apocalypse, cette intensification prend la forme d'une pléthore de situations de communication et d'une surabondance de signes d'autant plus attirants qu'ils demeurent mystérieux. Le texte est fait de perceptions à comprendre, de paroles à interpréter, d'énigmes à résoudre, d'écrits à lire et à digérer, d'une parole prophétique à transmettre.

Le texte est ainsi irisé de gestes de communication. Jean nous transmet ce qu'il voit et entend, sans jamais effacer les traces de cette vision et de cette écoute. Les événements révélés nous sont communiqués constamment médiatisés par le prophète. Il est l'intermédiaire, le truchement par lequel les faits seront connus. Des choses apparaissent ainsi à ses yeux, on lui montre des merveilles, il affirme constamment que ses visions se poursuivent (5 : 11 ; 6 : 1, 12 ; 8 : 13 ; 15 : 5), visions d'êtres fabuleux, d'AnGES descendus du Ciel, de malheurs et de fléaux. Ces images répondent aux voix qu'il entend et qui l'informent du sens des événements, de la signification des choses et des êtres⁷. Puis, il lui est demandé d'écrire ce qu'il a vu (1 : 19), de transcrire ce qu'il a entendu (2 : 1, 8, 12, 18 ; 3 : 1, 7, 14). Les visions et paroles se multiplient et se complètent pour constituer un spectacle irréfutable. Il voit des âmes et des AnGES qui hurlent d'une voix puissante, il entend crier et des êtres apparaissent à ses yeux. On proclame, on

divulgue, on publie; des trompettes sonnent, des voix clament; il entend des bruits; les tonnerres parlent. Des Anges viennent et le transportent en esprit dans des lieux étrangers. Ces visions sont narrativisées et elles s'articulent pour former une séquence complexe, avec ses étapes et ses retournements⁸.

Le caractère incroyable de ces visions est marqué de plus par des approximations, des métaphores et des comparaisons. Ces approximations révèlent l'étrangeté des phénomènes et l'incapacité de Jean de les décrire de façon littérale. Ce ne sont pas des voix qui lui parlent, ce sont des bruits qui sont «comme une voix» (6: 6), ou une voix qui clame comme une trompette (1: 10), une «voix forte comme rugit le lion» (10: 3). Ces mots qui ne suffisent pas apparaissent dès les premiers chapitres, quand la vision commence. Jean voit un être

[...] comme un Fils d'homme [...] Sa tête, avec ses cheveux blancs, est comme de la laine blanche, comme de la neige, ses yeux comme une flamme ardente, ses pieds pareils à de l'airain précieux que l'on aurait purifié au creuset, sa voix comme la voix des grandes eaux. (1: 13-15; voir aussi 4:3, 7; 6:12-14)

Quand il voit la Bête, elle ressemble «à une panthère, avec les pattes comme celles d'un ours, et la gueule comme une gueule de lion» (13: 2; voir aussi 13: 11). Et quand la Jérusalem nouvelle apparaît, à son tour, elle «resplendit telle une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspe cristallin» (21: 11).

Les mots ne parviennent pas à rendre ce qui est vu. Ils sont en quelque sorte déficitaires et requièrent des substituts pour faire comprendre ce qu'il en est des phénomènes en présence. Le recours constant à la comparaison indique une intensification sémiotique soutenue, par la voie d'un enchaînement des interprétants. Car les «comme» et les «pareil» viennent témoigner de l'impossibilité de dire exactement, littéralement ce que c'est, et de la nécessité de recourir à d'autres signes, dont le rôle est de combler ce vide, de rendre présent malgré tout l'objet immédiat, et de le faire exister en pensée par substitution. La recherche de comparants est une sémiotisation. On s'éloigne de l'objet du monde

(l'objet dynamique de Peirce), qu'un premier signe aurait pu donner l'illusion de rejoindre, pour s'enfoncer plus avant dans le langage, dans le sémiotique par l'enchaînement d'interprétants et de sémioses.

En plus des gestes de communication et des comparaisons, l'intensification de l'activité sémiotique se manifeste aussi par l'importance accordée aux désignations, aux noms à la signification parfois codée, c'est-à-dire à des appellations symboliques (11: 8) qui maintiennent le texte dans une illisibilité relative, propre à faire partager au lecteur les effets de la désémiotisation en cours. Il n'y a qu'à penser au chiffre de la bête, le 666 qui est dit représenter un nom d'homme (13: 18), ou à l'étoile Absinthe (8: 10), à Appolyôn ou Abaddôn, l'Ange de l'abîme (9: 11), à Babylone la Grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre (17: 5).

Cette intensification est surdéterminée, finalement, par une présence soutenue de signes et d'énigmes, tantôt révélés, tantôt tenus secrets. «Un signe grandiose apparut au ciel: une Femme!» (12:1); «Puis un second signe apparut au ciel: un énorme dragon rouge-feu, à sept têtes et dix cornes» (12: 3); «Puis je vis dans le ciel encore un signe, grand et merveilleux: sept Anges, portant sept fléaux» (15: 1). Or un signe est identifié explicitement comme signe uniquement quand il n'est pas transparent ou fonctionnel, et que l'objet immédiat auquel il renvoie n'occupe plus l'esprit qui tente de le saisir. L'attention ne porte plus alors que sur le signe lui-même, sa matérialité, son statut de signe-chose. Désigner quelque chose comme signe, sans dire de quoi il est le signe, c'est indiquer que sa sémiotisation n'est pas complète. Que la situation est déficitaire et qu'il y a un manque qui doit être résolu.

LE LIVRE-ALIMENT

Dans l'Apocalypse, la matérialité de la langue conséquente d'une désémiotisation prend la forme d'un livre qui se mange. Comment comprendre ce rapport à l'alimentation? Comprendre que manger un objet entraîne un savoir?

Gérard Haddad a consacré un essai à cette figure particulière du livre mangé. Elle s'inscrit pour lui dans une question plus large : comment le langage vient-il à l'homme ? Haddad la rattache à la tradition hébraïque des rites alimentaires (ceux de la cacheroute et, plus largement, de la Halacha). Dans ces rites, et le premier exemple que retient Haddad est le *seder*, repas qui précède le jour de l'An, « les mets du repas symbolique ne se trouvent là que pour leur nom, pour les phonèmes qu'ils contiennent. [...] Ils sont le support de sons, de signifiants » (1984 : 63). À ce repas, huit mets sont servis, faits de blette, de poireau, etc. Les membres de la famille en avalent une petite quantité après avoir énoncé une formule rituelle. Les mets apparaissent comme des aliments-symboles, où chaque denrée, par la voie d'homophonies aux noms hébraïques des végétaux utilisés, est identifiée à un mot ou un syntagme d'une proposition énoncée sous forme d'un vœu. Haddad explique :

Un premier vœu [...] consiste à souhaiter « que disparaissent tes ennemis et ceux qui nous veulent du mal ». Le mot « disparaissent » de cette sentence, avant de manger de la blette, se dit en hébreu ystalekou, du verbe silek. On notera immédiatement l'homophonie avec salk, la blette. Dans les mêmes conditions on énonce « que soient retranchés tes ennemis », etc., soit en hébreu yekaretou, du verbe karet, en homophonie avec krati, le poireau. (1984 : 62)

Il apparaît ainsi, par l'utilisation de mots de même racine, que l'aliment est consommé pour sa valeur phonétique, pour ce jeu de correspondance que son nom permet de réaliser. « L'aliment devient une lettre », nous dit Haddad (1984 : 63). D'ailleurs, cette association des mots aux aliments est une donnée majeure du ritualisme juif. Elle permet en fait d'effectuer une identification fondamentale : « On s'identifie à Dieu en incorporant cette “partie” qui lui coexiste de toute éternité, par qui et dans laquelle l'action divine se déploie : le Verbe, la Loi, la Torah » (1984 : 71).

Manger le livre s'inscrit dans cette filiation d'un aliment devenu mot, inversé en mot devenu aliment,

et qui marque l'identification, l'élection. Manger est un acte de langage, mais un acte d'une portée inhabituelle. Car partager le Verbe, l'incorporer, c'est connaître Dieu en circonvenant les situations usuelles de communication, en ramenant la langue à sa matérialité, privilégiant non pas le sémantique, représenté traditionnellement par les relations établies entre les *representamens* et leurs objets de pensée, mais le médiologique (Debray, 1991), les liens nécessaires entre le *representamen* et ce qui le porte, le matériau qui en assure l'existence. C'est renverser, ne serait-ce que par un geste ponctuel, l'arbitrarité de la langue devenue effective avec la chute de la tour de Babel. Et dans l'Apocalypse, ce renversement permet d'atteindre l'extrême limite du sémiotique, là où les relations sont maintenues indépendamment des éléments en présence. Parler la langue de Dieu, se mettre sur le territoire ouvert par sa parole et son Verbe, c'est user d'interprétants qui procèdent aux attributions requises quels que soient les *representamens* utilisés. Des interprétants finals d'une telle force qu'ils rendent obsolète toute expérience première du signe, façon de neutraliser le sémiotique. Parler sans que les signes utilisés aient une quelconque importance, du fait d'être interchangeables, d'être des variables quand les objets immédiats auxquels il renvoient restent constants, c'est échapper aux contraintes du sémiotique.

Dans les termes plus précis de la sémiotique peircienne, on se retrouve en effet, ou en deçà de l'interprétant immédiat, celui qui est révélé dans la compréhension correcte du signe lui-même, ou au-delà de l'interprétant final troisième, qui est l'interprétant systématique par excellence, décisoirement déductif. Nous sommes donc en présence, ou d'une sémiose rabattue à ses *representamens* clivés des renvois qui les constituent comme signes, puisque les interprétants ne sont pas là pour procéder aux attributions ; ou d'une sémiose qui ne requiert plus la présence de signes pour perdurer, les attributions étant maintenues malgré l'interchangeabilité des *representamens*. Deux situations limites où se trouble le rapport au sémiotique⁹.

Ce pas, d'ailleurs, il est franchi non pas dans la scène fondatrice de la prophétie d'Ézéchiel, mais dans l'Apocalypse de Jean, et il est fait à la lumière du miracle de la Pentecôte. Haddad indique qu'une différence essentielle entre les scènes d'Ézéchiel et de Jean est l'apparition chez ce dernier de l'amertume du livre. Et il se demande de façon fort pertinente si cette absence d'amertume ne reflète pas « la position différente du judaïsme par rapport au livre » (1984: 104)? Mais une autre différence est tout aussi essentielle et elle concerne les effets de cette ingestion. Chez Ézéchiel, cette maîtrise de la langue et de la parole de Dieu n'est pas transcendante: « Ce n'est pas vers un peuple au parler obscur et à la langue difficile que tu es envoyé, c'est vers la maison d'Israël » (Ézé, 3:5). Nous restons dans du sémiotique, dans le cadre restreint d'une langue déjà connue, qui sert de dénominateur commun. Il y a bien une ouverture faite à des peuples aux langues obscures et difficiles (« si je t'envoyais vers eux, ils t'écouteront » [Ézé, 3:6]), mais elle n'est qu'une possibilité, identifiée sans être directement impliquée. Tout autre est la situation de Jean qui, après avoir mangé le livre, doit aller « prophétiser contre une foule de peuples, de nations, de langues et de rois » (Apo, 10: 11). La parole de Dieu ouvre la voie à une sursémiotisation (ou plus simplement à une désémiotisation par le haut). Cette dynamique particulière apparaît donc dans le monde chrétien. Elle survient en fait dans une eschatologie où sont séparés le bien et le mal, le haut et le bas, l'ascension des uns qui sauront se défaire de leur enveloppe charnelle, l'enfouissement des autres qui ne seront plus qu'un corps douloureux. Et elle en reproduit le mouvement à même le langage.

DE LA PIERRE ET DES MOTS

J'ai fait l'hypothèse que la désémiotisation était une marque de l'imaginaire de la fin et j'en ai décrit le processus en fonction d'un imaginaire religieux et eschatologique, celui de l'Apocalypse, mais aussi, à un degré moindre, celui du *Dernier mot* de Blanchot, qui se déploie à partir d'un intertexte biblique. Dans les deux cas, le processus a pris une double forme,

dégradation d'une langue qui s'opacifie, et dont le stade ultime est une inquiétante matérialité, une langue lourde comme de la pierre; passage à un état où le sémiotique n'est plus nécessaire, pour cause de transcendance. J'aimerais montrer, maintenant, que la portée de cette hypothèse déborde du cadre religieux, que la désémiotisation est une marque de toute pensée de la fin, d'un imaginaire du moins qui ne se contente pas de mettre en scène un répertoire d'incidents et d'actions facilement stéréotypés, un bestiaire déjà éprouvé, mais qui tente de penser les effets intimes et complexes d'une expérience de la fin et de ses frontières. Pour le montrer, en guise de conclusion, je décrirai la scène finale de *City of Glass*, premier des romans de la trilogie new-yorkaise de Paul Auster (1990). Entre autres, parce que la situation sémiotique qu'on y retrouve reprend cette polarité du processus de désémiotisation, dans un contexte qui n'est pas apocalyptique.

Roman postmoderne, dérive sur le genre policier, réflexion sur les identités narratives, et encore sur les limites du langage et de ses possibilités de représentation, *City of Glass* fait de la chute de la Tour de Babel et de la récupération d'une langue adamique l'un de ses enjeux. Après une longue enquête qui le mène au bord de l'anéantissement, Quinn, le personnage principal, retourne dans l'appartement maintenant vide de son client. Tout au long de son travail, il a noté dans un carnet rouge ses propres faits et gestes, ses hypothèses sur l'homme qu'il a suivi avec diligence. Il s'isole dans l'appartement, se défait de ses vêtements et entreprend de poursuivre une écriture qui aboutira à sa propre disparition.

Installé tel un ascète dans une pièce où il fait de plus en plus sombre, où les journées semblent raccourcir indéfiniment, il se consacre entièrement à son carnet. Le long processus de son enquête n'a pas eu pour résultat d'arrêter un coupable mais de faire perdre à Quinn une fois pour toutes son identité. Son cahier rouge est son dernier lien, son dernier trait d'existence (Gervais, 1995). Et, dans un moment paradoxal d'une grande étrangeté, quand son carnet rouge est rempli, Quinn ne fait pas qu'arrêter d'écrire,

il s'évapore littéralement. Quand sa dernière phrase est écrite, les derniers mots tracés en bas de la dernière page, plus rien de lui ne subsiste. Voici les derniers moments de la narration :

This period of growing darkness coincided with the dwindling of pages in the red notebook. Little by little, Quinn was coming to the end. At a certain point, he realized that the more he wrote, the sooner the time would come when he could no longer write anything. [...] Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindness of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this. He wanted to go on writing about it, and it pained him to know that this would not be possible. Nevertheless, he tried to face the end of the red notebook with courage. He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back. The last sentence of the red notebook reads: « What will happen when there are no more pages in the red notebook? »
(1990: 156-7)

L'écrit de Quinn s'arrête sur cette dernière phrase. La perspective change, aussitôt la question posée – et à laquelle il incombe au lecteur de répondre –, et un narrateur anonyme nous apprend qu'aucune trace de Quinn n'a été retrouvée. Le carnet rouge est découvert, abandonné sur le sol de l'appartement, mais Quinn a disparu. Dans la logique du roman, compte tenu des liens qui sont établis de façon utopique entre les mots et les choses, de cette motivation adamique du langage, tout suggère que Quinn n'est pas simplement sorti de l'appartement, une fois les pages du carnet remplies, mais qu'il s'est évanoui, volatilisé, dans une ascension inédite. Il n'était plus que langage, qu'une écriture et, sans elle, il n'existe plus. La fin du carnet marque sa propre fin. Il n'a plus de raison d'être ; par conséquent, il n'est plus.

Une telle interprétation corrobore l'hypothèse du double processus de désémiotisation à l'œuvre à l'approche de la fin, d'une instabilité des interprétants comme manifestation d'un imaginaire de la fin. Cette dernière ne passe pas par un excès d'événements et de personnages, mais par une épuisement graduel du monde, et du carnet. Quinn se dévêt, retournant à un état de pureté originel, il s'enferme dans une chambre vide, au fond d'un appartement vide, et il se détache au fur et à mesure du monde. Ses derniers propos ne portent plus sur l'enquête, sur les derniers fils qu'il n'a pas réussi à relier, mais sur des souvenirs. Il retourne à un état d'innocence, celui qui prévalait à sa naissance, offerte comme mise en abyme du processus qui suivra, une autre naissance, mais hors du monde et de sa matérialité. *City of Glass* est un texte de l'épuisement, celui bien réel d'un personnage qui ne se laisse pas mourir, mais choisit plutôt de se rendre à la limite de la vie et de la parole, là où les deux s'emmêlent et se complètent comme les faces d'une bande de Moebius. Et, à ce moment ultime de la fin, le processus de désémiotisation se déploie dans toute sa force. Le langage devient chose pour lui, les mots se détachent et commencent à exister indépendamment de l'énonciateur, mis au monde et aussi réels qu'un lac, qu'une fleur, qu'une pierre. Des mots, redevenus choses, comme de la pierre¹⁰. Mais en même temps, s'ouvre l'accès à un langage transcendant, à un mode langagier qui ne requiert plus de signes en tant que tel, libéré de toute matérialité. Le personnage souhaite avoir accès à une écriture sans crayon, une écriture qui serait parole, mais sans marque pour la faire exister, sans énonciation pour la transmettre. Une parole pure, sursémiotisée puisque dégagée de la nécessité d'une écriture, d'un système de traces. De la pierre en guise de mots et une écriture sans graphie. Une langue dépossédée de toute subjectivité, d'une part, un idéal antérieur au langage, de l'autre.

Nous retrouvons les deux limites de la désémiotisation des imaginaires de la fin. Le dernier mot, le livre mangé et le carnet rouge, s'ils répondent à des logiques fictionnelles distinctes, recouvrent une

même réalité sémiotique, un même processus de perte.

Cette régularité incite en fait à poser la désémiotisation comme un trait essentiel de l'imaginaire de la fin. Comme une de ses marques constitutives. Les exemples déployés ici ont servi à poser l'hypothèse. Il reste encore à l'étayer. On en trouve des traces évidentes dans les écrits d'Antonin Artaud et de Samuel Beckett, par exemple, et on en découvre aussi les mécanismes dans des romans tels *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, de Gaétan Soucy (1998). Dans ce roman, les dysfonctionnements langagiers du « narrateur » apparaissent, à la lumière de l'hypothèse, comme les indices d'un imaginaire de la fin, d'autant plus marquant qu'il agit longtemps de façon tacite. Le couple opacité et fin y refait surface, selon une équation nouvelle. Il est tard pour s'étendre davantage sur cet exemple, mais sa seule présence permet de montrer que la régularité notée ici s'applique aisément à un corpus plus vaste, qu'elle peut agir non seulement comme hypothèse mais comme principe de lisibilité. La perte du langage comme bien d'autres déséquilibres langagiers semblent bel et bien s'inscrire aux limites de l'imagination, là où inévitablement l'imaginaire rejoint sa fin.

NOTES

1. J'ai repris ici sommairement l'analyse que j'ai faite de ce texte de Blanchot dans « Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité » (*La Lecture littéraire*, Reims, 1999). Cet article s'inscrit dans le cadre des activités de l'équipe de recherche de l'Imaginaire de la fin, subventionnée par les Fonds FCAR.

2. Sauf indication contraire, je me servirai de la traduction faite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éd. du Cerf, 1998.

3. Le personnage explique son geste en narguant ses interlocuteurs : « Écoute à présent ce que dit la voix : tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas ; tiens, mange-le ; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel. Tu vois ? Maintenant je scelle ce qui ne devait pas être dit, dans la tombe que je deviens » (Eco, 1982 : 485).

4. Une traduction comme celle des moines de Maredsous (1969) opte plutôt pour « une bande de papyrus qu'on enroule », tout en maintenant au chapitre dix l'idée d'un « petit livre ouvert », qui témoigne bel et bien de la coexistence de ces deux formes, dans le texte. Fanny et Gilles Deleuze, dans leur préface au commentaire de l'Apocalypse de D.H. Lawrence, se sont étonnés de cette indétermination : « Quand le livre est encore un rouleau, peut-être garde-t-il une puissance de symbole. Mais justement comment expliquer cette bizarrerie, que le livre des sept sceaux est censé être un rouleau, et pourtant que les sceaux soient brisés successivement, par étapes, tant L'Apocalypse a besoin de mettre des points partout, d'installer des segments partout ? » (Lawrence, 1978 (1931) : 31).

5. On retrouve par contre l'amertume quelques versets plus loin, quand Ézéchiël explique : « Et l'Esprit m'enleva et me prit ; j'allai amer, l'esprit enfiévré, et la main de Yahvé pesait fortement sur moi » (3 : 14).

6. Il faut noter par contre l'ajout que fait Pierre à la prophétie de Joël, car le texte dit plus simplement : « Après cela je répandrai mon Esprit sur toute chair » (Joël 3 : 1). La mention des « derniers jours » apparaît dans les Actes des Apôtres.

7. « Celui qui a des oreilles, qu'il entende ce que l'Esprit dit aux Églises », apprend-il dès le début de ses visions (la même formule est répétée six fois, puis reprise en 13 : 9).

8. Les prépositions sont d'ailleurs nombreuses à assurer une continuité aux divers moments de l'Apocalypse. Les puis, après, ensuite, alors, et, encore, ainsi, voici, lorsque, et les locutions prépositives afférentes se succèdent pour lier les événements, les ordonner en propositions narratives.

9. Dans une telle conception, le sémiotique n'est pas un idéal, un état qui est maintenu quoi qu'il arrive, mais une situation de fait, pragmatique, qui a ses limites et qui peut connaître des ratés et des transformations.

10. Cette analogie est un leitmotiv de la première écriture de Paul Auster. Dans sa poésie (notamment le cycle des *Disappearances* [Ground Work, 1990]), mais aussi dans ses romans jusqu'à *The Music of Chance*, l'opacité de la langue est associée à la pierre, à un mur de pierre, contre lequel la conscience ne cesse de buter.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Apocalypse de Jean* [1993]: trad. et notes de Claude Tresmontant, Paris, F.X. de Guibert.
- La Bible* [1998]: trad. sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éd. du Cerf;
- [1969]: version établie par les moines de Maredsous, Paris-Turnhout, Brepols.
- AUSTER, P. [1990]: *The New York Trilogy*, , New York, Penguin Books;
- [1990]: *Ground Work*, Londres, Faber & Faber.
- BLANCHOT, M. [1983]: *Après coup*, Paris, Minuit.
- CAVALLO, G. et R. CHARTIER (sous la dir. de) [1997]: *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil.
- CHARTIER, R. (sous la dir. de) [1995]: *Histoire de la lecture; un bilan des recherches*, Paris, IMEC, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- CHOURAQUI, A. [1982]: *L'Univers de la Bible*, Paris, Lidis, vol. 9.
- DEBRAY, R. [1991]: *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard.
- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot.
- ECO, U. [1992]: *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset;
- [1982]: *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset.
- GERVAIS, B. [1995]: « Au pays des tout derniers mots : une Cité de verre aux limites du langage », *L'Œuvre de Paul Auster*, Actes sud/Université de Provence, 86-101 ;
- [1999]: « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, n° 3, janvier, 205-228.
- HADDAD, G. [1984]: *Manger le livre*, Paris, Grasset.
- JUNGER, E. [1998]: *Sertissages à propos de l'Apocalypse*, Cognac, Fata Morgana.
- KERMODE, F. [1966]: *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford U.P.
- LAWRENCE, D.H. [1931]: *Apocalypse*, Paris, Balland (1978).
- MÂLE, É. [1925]: *L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge en France*, Paris, Librairie Armand Colin.
- MANGUEL, A. [1996]: *A History of Reading*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada.
- PEIRCE, C. S. [1978]: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- SAENGER, P. [1982]: « Silent Reading: its Impact on Late Medieval Script and Society », *Viator*, vol. 13, 367-414.
- SOUCY, G., [1998] : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal.
- STEINER, G. [1969]: *Langage et Silence*, Paris, Seuil.
- TRESMONTANT, C. [1984]: *Apocalypse de Jean*, Paris, F.X. de Guibert.

MILLE ANS

INTERPRÉTATION ALLÉGORIQUE ET LITTÉRALE DU MILLÉNIUM DE L'APOCALYPSE

DIANE BROUILLET

Je dis: «Seigneur, quel est ce lieu?» Il me répondit: «C'est la terre de la récompense. N'as-tu pas entendu ce qui est écrit: Bienheureux les doux car ils posséderont la terre. Les âmes des justes sorties de leurs corps sont envoyées pour un temps en ce lieu». Et je dis: «Cette terre sera donc manifestée avant le temps». L'ange me répondit: «Quand le Christ que tu prêches viendra pour régner, la première terre sera détruite par décision divine et la terre promise apparaîtra comme la rosée et les nuages; alors se manifestera le Seigneur Jésus-Christ, roi éternel: il viendra y habiter avec tous ses saints, il régnera sur eux pendant mille ans et ils se nourriront des choses excellentes que je vais te montrer maintenant». (Apocalypse de Jean, XXI)

Si l'on devait retracer les dates qui ont marqué l'histoire du millénarisme chrétien, dont la constituante principale repose d'ailleurs sur un catalogue de dates et de prévisions, on pourrait facilement identifier l'an 431 comme moment charnière. Marquant la condamnation officielle du millénarisme par l'Église, le Concile d'Éphèse, qui eut lieu en cette année, confirma le rejet du chiliasme hors de l'orthodoxie et, désormais, la croyance au *millénium* était considérée comme une hérésie. Par ce décret, l'Église s'élevait contre la conception terrestre et matérielle de l'idéal chrétien et prenait par le fait même une position politique et religieuse. En insistant sur la dimension spirituelle de la Parousie et du Jugement dernier, l'Église mettait en effet un terme à toute revendication d'un bonheur terrestre et consolidait sa position centralisatrice.

Cette prise de position de l'Église fut légitimée par une stratégie interprétative complexe. En s'appuyant sur la distinction fondamentale entre l'interprétation littérale et l'interprétation allégorique des textes, les Pères de l'Église chrétienne étaient en effet arrivés à liquider le millénarisme chrétien et à réorienter l'idéal du croyant vers l'attente d'un salut céleste et éternel, tout entier déporté vers le futur. Interprétation et pouvoir semblent donc se conjuguer ici, puisqu'il s'agissait pour l'Église de contrer les ambitions visant un bonheur à conquérir et à instituer par l'action positive. En bâillonnant le croyant au nom de la foi, l'objectif de l'Église n'était pas que d'ordre théologique, car elle arrivait du même coup à se prémunir

contre une certaine partie des critiques visant ses excès et ses abus de pouvoir.

Nous voulons, dans ce qui suit, tenter de cerner l'essence du millénarisme par la négative, c'est-à-dire en examinant le cadre général préexistant à son rejet par l'orthodoxie. À travers une étude des procédures interprétatives de l'herméneutique patristique, il s'agira d'observer la façon dont les textes de l'Apocalypse, et celui de Jean tout particulièrement, ont été lus, interprétés et remis en question à travers un moment spécifique de l'histoire, soit la période qui s'étend des dernières années de l'Antiquité au tout début du Moyen-Âge. L'entreprise de marginalisation du millénarisme s'étend sur plus d'un siècle et elle est le résultat d'un travail de réflexion et d'interprétation auquel ont participé les Pères de l'Église. Nous nous concentrerons ici sur l'interprétation de saint Augustin qui, dans *De la doctrine chrétienne* et dans *La Cité de Dieu*, échafaude une réflexion complexe visant à l'extinction du millénarisme et à la proclamation du règne spirituel de l'Église. L'interprétation de saint Augustin, il faut le rappeler, prévaut encore aujourd'hui et permet la distinction entre les groupes catholiques traditionnels et les groupes marginaux adeptes des différentes sectes.

LES PREMIÈRES LECTURES DU TEXTE DE L'APOCALYPSE

Le débat sur le règne millénaire du Christ a son origine dans ce court extrait de l'Apocalypse de Jean.

Puis je vis des trônes sur lesquels ils s'assirent, et on leur remit le jugement; et aussi les âmes de ceux qui furent décapités pour le témoignage de Jésus et la parole de Dieu, et tous ceux qui refusèrent d'adorer la Bête et son image, de se faire marquer sur le front ou sur la main; ils reprurent vie et régnèrent avec le Christ mille années – c'est la première résurrection. Les autres morts ne purent reprendre vie avant l'achèvement des mille années. Heureux et saint celui qui participe à la première résurrection. La seconde mort n'a point pouvoir sur eux, mais ils seront prêtres de Dieu et du Christ avec qui ils régneront mille années. (Apocalypse de Jean, XX, 4-6)

C'est en effet en référence à ces quelques lignes que les groupes millénaristes ont, de tout temps,

légitimé leur croyance en un règne terrestre à venir du Christ et de ses élus. Le lien institué entre le texte de l'Apocalypse et les croyances relatives à ce règne de paix ne fut pas unanimement admis par les premiers commentateurs du texte. Dans l'Antiquité et à l'époque paléochrétienne, il a existé une interprétation du texte qui n'était pas millénariste: la lecture des écrits d'Origène et de Clément d'Alexandrie confirme que l'Apocalypse était lue, commentée et citée par des auteurs qui n'adhéraient pas aux croyances millénaristes et les réfutaient même.

Malgré ces quelques résistances, les croyances millénaristes étaient pourtant très en vogue. Du III^e au V^e siècle, on retrace ainsi plusieurs auteurs chrétiens adeptes du millénarisme à l'intérieur de l'orthodoxie. Irénée, Hippolyte, Lactance s'appuyaient sur l'Apocalypse de Jean pour affirmer leur croyance et l'on est amené à conclure qu'il existait, comme aujourd'hui d'ailleurs, deux attitudes divergentes au sein du christianisme. Selon une première vision, on était favorable à une interprétation littérale du texte et l'on prônait la croyance à un règne terrestre du Christ d'une durée de mille ans. Le presbytre Gaïus, par exemple, affirmait le caractère chiliaste de l'Apocalypse qui, selon lui, était l'œuvre de Cérinthe, adepte notoire du millénarisme. Dans un sens totalement opposé et fortement soutenu par l'Église officielle à partir du IV^e siècle, on a par contre promu une interprétation allégorique du texte et l'on a considéré comme suspecte toute lecture qui s'écarterait de ce canon et favorisait l'allégeance au millénarisme.

L'histoire de l'interprétation du texte de l'Apocalypse est probablement l'une des plus riches et des plus complexes que l'on puisse trouver. Il ne saurait être question, pour cette raison, de retracer l'historique de ses interprétations successives. Nous voulons, à tout le moins, tenter de saisir comment la liaison entre millénarisme et Apocalypse en est venue à prendre une telle importance.

Dans la recherche du lien qui unit les croyances millénaristes au texte de l'Apocalypse, un premier fait important à souligner est le caractère morcelé de l'interprétation du texte. Comme plusieurs l'ont noté,

l'interprétation se construit généralement à partir d'éléments isolés, d'abord de leur contexte immédiat, mais également des autres passages du texte où ils apparaissent. En procédant par fragmentation, le processus d'interprétation en vient à se baser sur des symboles et des thèmes qui, par la façon dont ils sont interprétés, semblent vivre d'une vie indépendante et sont analysés pour leur propre compte. Si l'ancienne règle herméneutique voulait qu'on explique le tout en fonction des parties et les parties en fonction du tout, la tradition interprétative de l'Apocalypse s'est démarquée par une procédure qui se concentre sur un élément particulier au détriment de l'ensemble. Il faut souligner que cette procédure n'est pas propre aux seuls « non-spécialistes », mais a été utilisée dans l'ensemble des disciplines concernées par ce texte, touchant autant les ouvrages scientifiques que l'utilisation du texte pour la liturgie ou la théologie.

L'isolation et l'interprétation de certains thèmes spécifiques expliquent la notoriété de certains symboles. Les 4 cavaliers, le 7^e sceau, la femme vêtue de soleil, la grande Prostituée, le dragon et la nouvelle Jérusalem constituent les exemples les plus révélateurs. Un thème pourtant se démarque et réapparaît tout au cours de l'histoire et c'est celui des « mille ans ». Constituant le cas le plus typique et le plus ancien, il imprime un sens spécifique au texte de l'Apocalypse en ouvrant la voie aux lectures millénaristes.

Il est important de souligner que cette lecture précise du texte n'est pas étrangère à l'Église qui a longtemps promu l'idée d'un millénaire de paix terrestre. Tout au cours de l'histoire, l'orthodoxie catholique s'est en effet approprié différents symboles afin de véhiculer des messages ou des exigences qui la servaient. En « appliquant » ces symboles à une situation particulière, il devenait aisé de promouvoir des visées précises et il en a résulté une cristallisation du sens du texte autour de thèmes qui ont varié au gré des situations. Pour ce qui est de l'interprétation millénariste du chapitre XX de l'Apocalypse, l'Église y trouvait le moyen par excellence pour rallier les chrétiens à sa cause tout en les incitant à résister à l'ennemi.

La date de rédaction du livre de l'Apocalypse correspond en effet à une époque marquée par les persécutions romaines, celle de l'empereur Domitien entre autres. Ce texte, dédié à des chrétiens menacés, se voulait un appel à la résistance, mais aussi et surtout un message de confiance visant à rassurer les chrétiens sur leur foi. Gérard Rochais note à ce titre :

La fonction du prophète est d'édifier, d'exhorter, d'encourager [...]. Et Jean soutient l'espérance des persécutés, ranime le courage des tièdes, stimule la conversion des égarés... Lorsque la crise devient à ce point grave qu'elle met en cause l'existence chrétienne elle-même – comme ce fut le cas avec le culte impérial étendu et imposé à tout l'empire sous les Flaviens, notamment sous Domitien – alors il lui faut prêcher la fidélité, la persévérance et soutenir la constance des fidèles en annonçant la défaite ou la destruction prochaine du persécuteur par quelque force naturelle ou surnaturelle.¹

En annonçant le retour prochain d'un règne de justice et de paix, le texte de Jean servait directement les intérêts de l'Église qui cherchait à rallier les persécutés et à maintenir leur foi vivante. Écrit pour un auditoire d'opprimés, ce texte permettait d'annoncer le règne prochain de la foi chrétienne et la destruction de Rome, la cité païenne. La présence des thèmes millénaristes n'apparaissait pas d'emblée dangereuse mais une fois les grandes persécutions romaines passées, l'interprétation par trop littérale du texte a commencé à devenir menaçante. Comme l'explique Jean Séguy

[...] le millénarisme s'est répandu et est demeuré vivace tant que la communauté chrétienne a formé un ensemble de groupements persécutés, très minoritaires, rencontrant constamment l'hostilité de la culture globale et de l'état. Par contre, à une plus grande diffusion de cette religion et à sa reconnaissance privilégiée au sein de l'Empire romain a correspondu la marginalisation du millénarisme à l'intérieur de l'Église. La croyance à un triomphe terrestre du Christ, telle qu'elle apparaît dans l'Apocalypse et dans les écrits millénaristes postérieurs, comportait en effet des éléments non ambigus d'une protestation radicale à l'égard de l'état, de la société et de la culture. L'attitude de l'Église vis-à-vis de ces derniers changea, dès que le christianisme institutionnel acquit quelque respectabilité sociale, et singulièrement lorsqu'il

devint religion officielle de l'Empire romain. Le triomphe terrestre immédiat de l'Église éliminait la nécessité d'un triomphe à venir du Christ; ce dernier régnait désormais en ce monde par le moyen de l'institution ecclésiastique, assimilée au royaume. De façon significative, le millénarisme devint dès lors une arme idéologique dans la protestation des groupes chrétiens mettant en cause l'État, la culture globale, l'Église elle-même, et les liens historiquement institués entre eux.²

Passé la vague des persécutions, les circonstances ont obligé l'Église à réagir contre la montée d'une croyance qui la menaçait indirectement. Le sac de Rome par les barbares a également réactivé les croyances millénaristes, la prise de la Ville éternelle ayant entraîné une vague de peur qui s'est traduite de deux façons différentes. On a assisté à une remise en question de la religion nouvelle, le christianisme, qui n'avait pas su protéger la Ville éternelle contre l'ennemi. Parallèlement, on a noté une recrudescence de l'attente de la fin des temps et de la Parousie, la chute de Rome étant un signe qui ne pouvait tromper. Contre ce fatalisme et le danger de voir les chrétiens se cramponner aux rêves démodés d'un nouveau Paradis terrestre, les Pères de l'Église, et saint Augustin en particulier, ont réagi avec vigueur en décrétant que l'Apocalypse devait être interprétée non à la lettre mais comme une allégorie spirituelle. C'est dans ces circonstances que s'est consumée la séparation entre interprétation littérale et interprétation allégorique et, par conséquent, entre groupes pro et a-millénaristes.

D'une façon paradoxale, il est aussi intéressant de noter que l'Église, en voulant contrer l'interprétation millénariste de l'Apocalypse, n'a fait que renforcer cette lecture. Le travail d'Eusèbe de Césarée a été à cet égard déterminant et a contribué à la cristallisation de l'interprétation sur le thème des « mille ans »:

[...] sa polémique antimillénariste, inspirée par des raisons politiques, a été plus radicale que celle de ses prédécesseurs. Craignait-il de ne plus pouvoir s'opposer à une interprétation millénariste de l'Apocalypse, interprétation que les grandes persécutions contre le christianisme avaient orientée dans un sens fortement antiromain. Quoi qu'il en soit, Eusèbe a contribué à

*concentrer sur le problème du millénarisme le débat relatif au livre. Depuis lors l'effort des exégètes a été surtout de définir le comment, le quand, la nature de la réalité désignée par le terme du « règne millénaire ».*³

Le travail de saint Augustin est à ce titre révélateur car son ouvrage, *La Cité de Dieu*, est presque exclusivement consacré au commentaire du chapitre XX de l'Apocalypse, comme si le reste n'existait pas. À l'instar d'Eusèbe de Césarée, saint Augustin condamne les croyances millénaristes et propose une interprétation officielle du texte et du thème du millénium.

ORIGÈNE, PRÉCURSEUR D'AUGUSTIN

Donc ce huitième jour signifie la vie nouvelle à la fin des temps; le septième jour le repos futur des saints sur la terre. Car le Seigneur régnera en effet sur la terre avec ses saints, comme disent les Écritures, et il aura son Église, où nul ne pénétrera, à l'écart et pure de toute souillure du mal. Car l'Église alors apparaîtra dans une grande clarté, dignité et justice. Là, on n'aura pas de plaisir à tromper, à mentir, à cacher le loup sous la peau de la brebis. En effet le Seigneur viendra comme cela est écrit et il illuminera les mystères des ténèbres et il manifestera les pensées des cœurs et alors chacun louera Dieu... Il n'y aura plus d'injustes, car désormais ils seront séparés.

(saint Augustin, sermon 259)

Bien que l'interprétation officielle adoptée par l'Église soit celle de saint Augustin, il ne fut pas le premier à réagir contre l'interprétation des chiliastes. Tichonius, d'abord, mais surtout Origène au III^e siècle avait réagi contre l'interprétation littérale du texte.

Considéré comme le fondateur de la science biblique chrétienne au sein de la communauté d'Alexandrie, Origène s'était consacré presque exclusivement à l'exégèse de la Bible. Afin de mener à bien son entreprise, ce commentateur avait rédigé une œuvre colossale basée sur trois types d'interprétation : des scholies, sorte de notes relatives aux passages difficiles, des commentaires développés et enfin des homélies et des sermons. L'exégèse chrétienne, telle que pratiquée à l'époque d'Origène, avait ceci de

particulier qu'elle s'inspirait largement de la méthodologie philologique et critique du Musée d'Alexandrie. Dans cette optique, le premier devoir de l'exégète était de respecter le texte en se souciant d'abord de l'exactitude littérale. Dans un contexte de mutation des cultures où les sens premiers s'étaient enfouis sous l'épaisseur du temps et les changements de mentalités, le texte ne suffisait toutefois plus et la contribution d'Origène a été de mettre en lumière la difficulté de comprendre le message chrétien devenu de plus en plus impénétrable.

Afin de remédier aux lacunes d'une lecture strictement littérale, Origène avait échafaudé une méthode exégétique qui se distinguait par l'ampleur de son information mais également par l'élan spirituel qui l'habitait et la motivait.

*L'Écriture entière, Ancien et Nouveau Testament, a un sens spirituel. [...] Ce sens spirituel ne peut être découvert que par les «spirituels»; il est le fruit de l'ascèse et de la contemplation. C'est pourquoi les Juifs, qui n'ont pas répondu à la grâce du Christ, ne peuvent comprendre que l'Ancien Testament n'est que la figure du Nouveau; c'est pourquoi les gnostiques voient dans l'Ancien Testament l'œuvre du mauvais démiurge, incapables qu'ils sont d'en saisir le sens spirituel; c'est pourquoi enfin les chrétiens littéralistes se font une fausse idée de Dieu.*⁴

La méthode d'Origène avait pour but de saisir la richesse inscrite au cœur de la Bible et elle se fondait, pour ce faire, sur une différenciation entre trois sens de l'Écriture, rattachés eux-mêmes aux trois parties de l'homme que sont le corps, l'âme et l'esprit. Dans cette optique, le «sens littéral» est celui auquel restent attachés les simples et les littéralistes, ceux qu'Origène nomme les charnels. Le second sens, moral, recherche l'allégorie qui, derrière la lettre, doit pouvoir édifier la vie morale. Le sens spirituel, enfin, se rapporte aux biens spirituels, c'est-à-dire à la sagesse cachée dans le mystère. Ces sens, qui se répondent les uns les autres par renvois et interférences, sont censés conduire l'âme vers Dieu, dont la présence traverse l'ensemble des Saintes Écritures.

L'importance accordée par Origène au versant spirituel de l'interprétation entraîne l'inévitable

condamnation du millénarisme, qui repose sur une interprétation littérale du texte de l'Apocalypse. Origène condamnait globalement le chiliasme en s'en prenant «aux folles inepties et aux conceptions chimériques d'esprits simples qui refusaient le travail intellectuel et préféraient rêver en interprétant les Écritures»⁵.

L'hostilité d'Origène envers les croyances millénaristes a suscité un véritable débat à Alexandrie où Denys, le disciple d'Origène, s'opposait à Corakion, le chef local des millénaristes d'Alexandrie. De cet affrontement résulta une première mise à l'écart officielle du millénarisme, conséquence de la défaite de Corakion. Jean Delumeau rappelle :

*Celui-ci, après une discussion de trois jours, avoua sa défaite: «En présence de tous les pères qui écoutaient, il promit et nous attesta que dans la suite il n'embrasserait plus cette opinion, qu'il n'en discuterait plus, [...], qu'il avait été convaincu». Denys compléta son triomphe en rédigeant une réfutation en règle du millénarisme, le De repromissionibus, où il n'hésitait pas à déclarer apocryphe l'Apocalypse de saint Jean. En fait, le «livre des Révelations» fut maintenu dans le canon, mais non sans difficultés et après le rejet de toutes les lectures trop littérales. Le millénarisme était en voie de marginalisation.*⁶

Les conséquences du travail d'Origène se mesurent ainsi dans cette première répudiation du millénarisme. Loin de s'arrêter à ce rôle secondaire dans la querelle opposant les adeptes et les détracteurs du millénarisme, Origène a défini dans sa quasi-totalité l'espace mental de l'exégèse médiévale et ce pour plus de mille ans. Saint Augustin, qui est son successeur le plus fidèle, a systématisé ses intuitions rectificatives et est arrivé à liquider le millénarisme chrétien primitif.

L'INTERPRÉTATION SPIRITUALISANTE DE SAINT AUGUSTIN

Passant d'une attitude partisane à une attitude ouvertement hostile au millénarisme, l'évolution de la réflexion de saint Augustin nous permet de saisir la nature des enjeux qui sont au cœur du rejet. Dans le sermon 259, rédigé à l'époque où saint Augustin

adhérait aux croyances millénaristes, l'attente d'un millénaire sabbatique est clairement manifestée :

Après que le vent du jugement sera passé, la masse des saints apparaîtra brillante de dignité, toute-puissante par ses mérites et se glorifiant de la miséricorde de son libérateur... Depuis la venue du Seigneur, c'est le sixième jour qui s'écoule, nous sommes dans le sixième jour. Et de même que l'homme, d'après la Genèse, a été formé le sixième jour à l'image de Dieu, il est rénové par le Baptême à cette époque qui est comme le sixième jour du monde pour que nous recevions l'image de notre créateur. Mais quand le sixième jour sera passé, après qu'aura soufflé le vent qui sépare, le repos viendra ; et les saints et les justes de Dieu auront leur sabbat. À la suite de ce septième jour, lorsque sur l'aire auront été manifestées ces dignes moissons qui sont la gloire et le mérite des saints, nous nous acheminerons à cette vie et à ce repos dont il est dit qu'aucun œil ne l'a vu, aucune oreille ne l'a entendu... Alors tout reviendra comme au commencement. De même en effet, lorsque sont achevés les sept jours, le huitième est le premier (de la nouvelle semaine), ainsi quand seront terminés et parachevés les sept âges du monde qui passe, nous reviendrons à cette immortalité et à cette béatitude d'où l'homme est déchu.⁷

Par la suite, on sait que saint Augustin abandonnera toutes positions renvoyant au millénarisme, même modéré, et interprétera l'Apocalypse comme signifiant la victoire du Christ dès l'incarnation. Se référant à Tichonius « [Les saints] régneront mille ans, c'est-à-dire dans le siècle présent [...] l'Église est destinée mille ans en ce siècle jusqu'à la fin du monde »⁸, saint Augustin fonde une nouvelle théorie où les « mille ans » sont interprétés comme la période indéterminée dévolue, à partir de l'avènement du Sauveur, au règne de l'Église.

En révisant radicalement sa position initiale, saint Augustin affirme que l'incarnation du Sauveur a fait commencer les « mille ans » de son règne qui sera suivi du Jugement dernier et de l'avènement de la cité céleste qui n'aura pas de fin. En aucun cas, il ne saurait être question d'attendre un millénaire de bonheur dont une certaine interprétation de l'Apocalypse, par trop littérale, tend à vanter les plaisirs. Au sujet des « mille ans » invoqués par Jean, saint Augustin choisit d'en minimiser l'importance et les interprète d'une façon purement symbolique.

Pour les mille ans, on peut les entendre de deux manières. Ou bien parce que ces choses se passent dans les derniers mille ans, c'est-à-dire au sixième millénaire dont les dernières années s'écoulent présentement. Ces dernières années seront suivies du sabbat qui n'a point de rois, c'est-à-dire du repos des saints qui n'en finira jamais, de sorte que l'Écriture appelle mille ans la dernière partie de ce temps en prenant la partie pour le tout. Ou bien l'Écriture se sert de ce nombre parfait pour marquer la plénitude du temps.⁹

Tout en développant sa réflexion sur l'importance d'une lecture spirituelle du texte, saint Augustin réitère sa croyance en une interprétation faite dans et pour la foi et récuse clairement toute interprétation s'écartant de ce modèle :

De ces deux résurrections Jean l'Évangéliste a parlé dans le livre qu'on appelle Apocalypse de telle manière que la première n'a pas été comprise par certains d'entre nous, et même a été tournée en ridicule par certaines interprétations fallacieuses... Les Millénaristes, à cause de ces mots de ce livre (Apocalypse XX, 1-6) ont supposé une première résurrection corporelle : ils y ont été poussés, entre autres motifs, surtout par ce nombre des mille années, comme s'il convenait qu'un sabbat d'une telle durée prenne place ainsi dans les saints, savoir un tel repos après les six mille ans de labeur depuis le moment où l'homme a été créé et chassé du paradis de félicité pour tomber du fait du péché dans les affres de notre condition mortelle... Six mille ans accomplis sont comme six jours et le septième sera comme un sabbat de mille années suprêmes : pour cette raison les saints ressusciteront pour le célébrer. Cette opinion pourrait être admise si l'on croyait que durant ce septième millénaire les saints jouiront de délices spirituelles du fait de la présence du Seigneur, et j'ai été moi-même autrefois de ce sentiment.

Mais comme ceux qui l'adoptent disent que les saints seront occupés de festins charnels et sans limites, en sorte que non seulement ils ne conservent aucune mesure, mais encore dépassent la mesure de ceux mêmes qui n'ont pas la foi, il n'y a, pour être de leur avis, que des âmes charnelles : aussi ceux qui sont spirituels leur ont-ils donné le nom de Chiliastes, du mot grec qui peut se traduire littéralement par millénaristes...¹⁰

Pour comprendre le point de vue de saint Augustin et l'importance qu'il accorde à l'interprétation

allégorique du texte, il faut observer le cadre qui préexiste à sa réflexion. L'exégèse patristique, telle que saint Augustin la pratique, se développe sur les fondements de la culture alexandrine mais s'en dégage cependant sur certains points, car il est clair que pour les savants de l'époque, prêtres et religieux, recherche de la foi et intellect sont indissociables. Le cercle herméneutique est basé sur l'ultime autorité de l'Église : toute vérité de foi ou de morale est déchiffrée par la reconnaissance de l'Église considérée comme interprète autorisé, et l'on ne peut comprendre le contenu des Écritures que si déjà l'on croit. Le sens se détache ainsi sur le fond d'une précompréhension théologique qui appelle ensuite un travail d'interprétation.

Le mystère des Écritures ne peut donc être atteint par une exégèse stricte des mots. La mise en évidence de leur contenu présuppose au contraire une multiplicité de lectures qui ne saurait épuiser, cependant, le contenu potentiellement infini des textes saints. Dans l'optique de l'exégèse patristique, on note une dévaluation certaine du contenu physique des réalités d'ordre naturel ou historique et la référence essentielle va au transcendant. Toute réalité est en somme affectée d'un coefficient religieux et la prévalence va à la signification qui exprime cette référence et non pas à l'explication qui s'en tient aux causes externes.

Afin d'explicitier cette idée, saint Augustin se réfère à une théorie du langage basée sur la distinction entre *signum* et *res*. Dans ce cadre, tout signe est ce qui renvoie à autre chose et il ne peut y avoir qu'une seule chose qui soit pure, qui soit une valeur en soi et qui ne renvoie à rien, c'est le Créateur lui-même. Dans les termes de saint Augustin, seul Dieu est *res*, tout le reste est *signum*. Les Écritures sont considérées comme des signes donnés par Dieu aux hommes pour révéler les choses nécessaires au salut.

Du point de vue de l'interprétation, cette règle fait en sorte que tout doit être vu comme signe d'une chose cachée; tout discours expose un ensemble de rappels, de figures et de symboles renvoyant à l'unique Vérité qui est présente derrière chaque mot.

L'interprétation transite bien sûr par le sens littéral mais, comme le remarque G. Gusdorf, « elle ne saurait y faire sa demeure, sans se rendre coupable d'un sacrilège séméiologique »¹¹.

*S'en tenir délibérément à la « pure lettre », à supposer qu'on le fit avec exactitude, voilà ce qui serait faire œuvre de sens propre; voilà ce qui serait s'enfoncer dans une interprétation subjective. Ce serait « corrompre l'Écriture » en attendant à son intégrité. Ce serait, en refusant de voir qu'elle rend partout témoignage au Christ, la vider de l'esprit dont elle est pleine, pour la rabaisser au rang des livres humains.*¹²

Parallèlement à la distinction entre *signum* et *res*, saint Augustin propose de distinguer *signa propria* et *signa translata*, c'est-à-dire les signes propres, qui sont utilisés pour signifier les choses pour lesquelles ils ont été établis, et les signes figurés qui sont les choses elles-mêmes mais qui, indiquées par des paroles appropriées, signifient autre chose. Il s'agit en somme de la distinction entre sens littéral et sens allégorique, et la tâche de l'interprète est d'établir si l'expression à comprendre a un sens propre ou figuré. Lors du travail d'interprétation, la règle d'or est d'éviter de prendre à la lettre ce qui est dit au sens figuré : « ce serait un misérable esclavage que d'échanger les signes pour la réalité signifiée »¹³. De façon correspondante, on ne doit pas prendre au sens figuré ce qui est dit au sens propre, car sous prétexte d'interprétation allégorique, on peut justifier toutes sortes d'attitudes morales et d'opinions hérétiques.

Afin de mettre en évidence le contenu des Écritures, saint Augustin s'est inspiré du modèle développé par Origène et a proposé de distinguer quatre sens car Dieu,

*[...] auteur du texte sacré, possède un intellect infini, capable de comprendre toutes choses en un acte unique, alors que l'homme est obligé d'accumuler des significations fragmentaires, partielles, sans parvenir d'ailleurs à la plénitude de l'intuition divine unitaire.*¹⁴

Sa doctrine des quatre sens distingue d'abord le sens littéral, qui enseigne l'histoire et fournit la clef chronologique de l'intelligibilité judéo-chrétienne. Le

deuxième sens, dit allégorique, livre ce qu'on doit croire et expose la réciprocité d'action entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Comme G. Gusdorf l'explique, ces deux premiers sens

*[...] proposent le circuit intellectuel de l'interprétation, système de renvois à l'intérieur du domaine scripturaire. Le sens littéral se limite à la dimension chronologique, selon la succession historique des temps, le sens allégorique pour sa part est anachronique; il établit entre les diverses parties des Écritures une contemporanéité; promesse et accomplissement se correspondent au sein d'un ensemble solidaire, à la fois fermé et ouvert, puisque la Bible chrétienne se termine par le livre de l'Apocalypse, débouché sur un terme eschatologique encore à venir.*¹⁵

Conjointement à ces deux sens «objectifs», le sens moral va s'imposer au moment où la Bible est reconnue par le fidèle comme Livre de la Vie, qui sera reçu selon les orientations de sa vie personnelle. Les paroles de Jésus proposent explicitement des règles de vie qui se retrouvent disséminées dans la Bible et le sens moral se situe par conséquent au niveau du dialogue de l'âme fidèle avec Dieu. Prenant forme en dehors de toute référence critique ou rationnelle, ce troisième sens est celui qui permet une transfiguration quotidienne de l'existence selon l'esprit de l'Évangile et selon l'avènement possible du chrétien dans la cité de Dieu.

Le sens anagogique, enfin, est évocateur du mouvement de l'âme vers la transcendance, mais, plus important encore, il met le chrétien en contact avec le sens fondamental de son existence, ce vers quoi elle tend.

Le sens anagogique évoque la perpétuelle annonce de l'éternité, l'illumination eschatologique de la Présence totale, l'imminence du grand Retour du Christ et du dernier jugement. De cet événement total, Dies irae, dies illa, une lumière nouvelle jaillit, qui situe à leur valeur les préoccupations humaines. Le sens anagogique est le rappel de l'exigence totale du salut, frappant de relativité tout ce qui concerne l'ici-bas, l'en-deçà, par rapport à l'au-delà de l'eschatologie. [...] Ce monde-ci, dans sa quotidienneté, mais aussi dans ses luttes et ses combats, n'est que la préparation à un autre monde où la divine Vérité,

*perceptible ici-bas comme à travers un miroir (per speculum in aenigmate), sera manifestée dans la gloire de sa plénitude accomplie.*¹⁶

Dans *La Cité de Dieu*, saint Augustin réfléchit sur cette idée de préparation à un autre monde et insiste sur la vacuité de l'existence terrestre. Développant un parallèle entre le mythe romain de la cité antique et ce que doit être la cité de Dieu, saint Augustin précise :

*Deux amours ont bâti deux cités. L'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu, la cité terrestre. L'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi, la cité céleste. L'une se glorifie en elle-même; l'autre dans le Seigneur.*¹⁷

Dans l'optique de la spiritualité augustinienne, les valeurs terrestres et humaines, telles que préconisées par l'État romain, sont d'abord marquées par leur caractère éphémère et, en ce sens, elles ne devraient pas mériter une trop grande attention de la part du chrétien. Cherchant à contrer les dérives matérialistes du millénarisme, saint Augustin refoule ainsi au second plan l'idée d'un bonheur terrestre et soutient que la vie temporelle n'est que le noviciat de l'éternité.

Afin d'illustrer son propos et de mettre en relief les limites de l'idéal de la cité antique et terrestre, saint Augustin insiste d'abord sur le fait qu'en ne poursuivant que des ambitions terrestres les Romains n'ont reçu que des biens passagers. La Prise de Rome en 410 le prouve. En agissant par patriotisme et en se laissant entraîner par le désir de domination et l'amour de la gloire, les Romains ont récolté le sort qu'eux-mêmes avaient réservé à d'autres, et sont ainsi devenus les victimes de leur propre système.

Pour arriver à ses fins, la cité païenne avait dû maintenir la justice, l'ordre et la paix par l'usage de la force. Or, pour saint Augustin, il n'y a que Dieu qui puisse instaurer cet idéal de paix et de justice. Croyant pouvoir dominer et considérant sa loi et sa paix comme des absolus, la cité romaine s'est annexé, par pur orgueil, des pouvoirs et des vertus qui n'appartiennent qu'à Dieu.

Son ordre et sa justice ne sont finalement que des parodies et une sinistre perversion d'un ordre naturel et chrétien. Ainsi, l'État est

*idolâtre qui, s'érigeant en but suprême, accapare toute l'activité des hommes et prend la place de Dieu, « qui seul dispense la grandeur des empires selon le besoin des temps que sa providence gouverne ».*¹⁸

À l'encontre de l'idéal purement terrestre d'une cité ayant rejeté Dieu, saint Augustin promeut le modèle de la cité de Dieu qui, éternelle, procurera un bonheur infini aux croyants. Sans être l'exact opposé de la cité antique, la cité de Dieu s'en dissocie cependant sur nombre de principes directeurs. Ainsi, bien qu'elle présuppose aussi le développement de valeurs psychologiques, sociales et culturelles, son existence se trouve cependant traversée de part en part par la présence et la loi de Dieu. La raison de vivre du bon chrétien ne peut donc se résumer dans l'épanouissement de valeurs humaines au service d'un idéal politique. Si haut que puisse être cet idéal, le bien public ne saurait justifier un tel privilège puisque toute l'existence humaine « se joue en fait dans un arrière-plan qui transcende toute histoire humaine, et où seules comptent les fins surnaturelles »¹⁹.

Si le citoyen doit apporter sa contribution au monde, il doit cependant garder à l'esprit que les ambitions terrestres sont aussi fugitives que les bonheurs qu'elles engendrent. L'engagement du chrétien dans la communauté doit donc se penser dans les limites prescrites par une allégeance exclusive à la foi chrétienne. Bien que saint Augustin admette qu'il y ait coexistence des deux cités dans le cœur de chaque humain et de chaque société, l'amour de soi et l'amour de Dieu étant inextricablement liés, cette coexistence ne sera cependant jugée positive que dans la mesure où le croyant fera un bon usage des biens terrestres en donnant une priorité à l'amour de Dieu.

Tous les hommes usent des mêmes biens, mais, dans l'usage qu'ils en font, la fin propre diffère selon qu'ils se réfèrent à l'une ou l'autre des cités. Ainsi, mêlés provisoirement durant l'étape temporelle, les citoyens des deux cités se servent des mêmes biens, les uns pour leur salut, les autres pour leur perte. Mais il faut comprendre que ce développement de la cité de Dieu ne peut se réaliser que par l'utilisation du même univers, dans les mêmes cadres sociaux, dans les mêmes structures temporelles que ceux de

*la cité terrestre. Car, pour Augustin, toute vie, quelle que soit sa destinée, donc son appartenance à l'une ou l'autre des cités, est avant tout sociale...*²⁰

Une vie réussie, telle qu'entendue par saint Augustin, est enracinée dans la création de biens individuels et sociaux sous l'égide de la foi chrétienne qui seule peut conduire le croyant vers ce « sabbat qui n'aura point de soir... vers ce royaume qui n'aura pas de fin ». Henri Desroche note à ce titre :

*[...] Augustin transforme l'avènement temporel et abrupt du Royaume des Saints en avènement spirituel et progressif d'une Église coexistante à la durée du monde. De ce fait, il dématérialise et détemporalise le jour et en même temps il rend sans objet l'espérance d'une première résurrection. Du fait que, par surcroît, un certain augustinisme, l'augustinisme politique, tendrait à identifier ultérieurement règne de l'Église et chrétienté établie, Augustin lui-même est à peu près considéré comme le liquidateur du millénarisme chrétien primitif.*²¹

Si certains vont louer l'œuvre de saint Augustin, d'autres relèvent les impacts négatifs de sa pensée.

*En répudiant sa foi première au règne des mille ans, il a causé à l'Église un mal inéluctable. Il a sanctionné de l'immense autorité de son nom une erreur qui la privait de son idéal terrestre et qui a fini par plonger les nations chrétiennes dans un désespoir auquel le socialisme veut les arracher à sa manière.*²²

Il est vrai que saint Augustin, en concentrant son attention sur un bonheur infini, surnaturel et céleste, accorde peu d'importance au bien-être présent, si temporaire soit-il. La félicité attendue reste, de plus, soumise à des impératifs stricts : le chrétien est encouragé à se préparer à la mort et à son jugement par une vie dépouillée et pleine de bonnes actions. Dans ce cheminement, il demeure dépendant de l'Église institutionnelle considérée comme source de salut et maîtresse d'un enseignement moral dont la sévérité est censée garantir le salut dans l'au-delà. Toute initiative personnelle visant un bonheur trop immédiat devient, dans ce cadre, une forme de contestation et le chrétien est en somme esclave d'un présent qu'il doit supporter en vertu du futur.

À l'encontre de cette vision des choses, la doctrine millénariste se veut une prise en charge du présent et il ne saurait être question de reporter les « mille ans » de bonheur promis dans un futur lointain. Le millénarisme ne s'entend pas en termes de vie éternelle et de salut des âmes dans un au-delà futur. Au contraire de ce que prône l'Église, on veut le bonheur ici et maintenant, et ce bonheur se traduit généralement par l'avènement d'une société sans classe et d'un règne de justice et de repos pour tous. Le millénarisme concerne l'existence terrestre et implique des actions sociales qui visent à affecter le cours de l'histoire par un appel à l'agir humain.

Selon la définition de Norman Cohn²³, les différents types de millénarisme partagent certains caractères généraux et constants. Le salut escompté doit d'abord être collectif, les fidèles devant en bénéficier comme collectivité. Terrestre, le salut doit se réaliser sur terre et non dans un paradis appartenant à un autre monde. Le salut doit également être total, c'est-à-dire qu'il doit transformer complètement la vie sur terre. Étant accompli par des agents surnaturels, le salut est enfin miraculeux.

Un de ces caractères entre particulièrement en contradiction avec la doctrine augustinienne reprise par l'Église, et c'est l'idée d'un salut terrestre. Si l'on revient au caractère commun du millénarisme et de l'Église officielle, on peut voir que le millénarisme est en liaison avec la foi chrétienne marquée par le phénomène de l'attente, de l'espérance. Pour comprendre ce phénomène, il faut se rappeler que la religion chrétienne, qui possède une vue linéaire du temps, mobilise l'imagination autour d'une attente, d'une espérance d'un temps de la fin qui apportera le bonheur, le salut dans l'au-delà.

L'espérance propre au millénarisme ne se concentre cependant pas sur un salut lointain et c'est en ce sens que l'adhésion d'un groupe à des croyances millénaristes menace directement l'Église. En permettant aux croyants de se rendre compte de leur situation et d'exprimer leurs insatisfactions, la doctrine millénariste leur confère un statut de revendicateurs qui les sécurise d'emblée, puisque leur

avenir apparaît désormais lié à leur volonté.

L'abdication et le constat d'impuissance disparaissent en somme pour faire place à un investissement concret et à une volonté de changements qui se doivent d'être proches et radicaux. En reconsidérant son rôle dans la société, le chrétien ne peut donc plus suivre les préceptes que lui dicte le modèle strict de la cité de Dieu puisque l'existence présente se voit conférer un statut propre. La conception d'un noviciat sur terre est en somme remplacée par une attitude active où toute soumission et acceptation du sort commun sont rejetées.

La promotion du *millénium*, issue d'une lecture littérale de l'Apocalypse, ne peut donc qu'être en contradiction avec la doctrine chrétienne qui, en restant attachée à une interprétation allégorique du texte, conçoit la finalité de l'existence humaine en termes d'attente et d'espérance passive.

NOTES

1. Rochais, G., « Le règne des mille ans et la seconde mort : origine et sens », dans *Nouvelle Revue Théologique*, 103, nov.-déc. 1981, p. 841.
2. Ségué, J., « Millénarisme », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, tome 10, col. 1760-1764.
3. Boismard, M.-E., *L'Apocalypse*, Paris, Éd. du Cerf, 1959, p. 21.
4. Origène, « Œuvres. Traité des principes », dans *Patrologie grecque*, tome XVIII, J.P. Migne (s. la dir. de), Paris, 1857, col. 190.
5. Delumeau, J., *Mille ans de bonheur*, Paris, Éd. Fayard, 1995, p. 29.
6. *Ibid.*
7. Saint Augustin, « Sermon 259, § 2 », dans *Patrologie latine*, tome XXXVIII, J.P. Migne (s. la dir. de), Paris, 1845-1849, col. 1197.
8. Tichonius, « Commentaires sur l'Apocalypse, homélie XVIIa », dans *Patrologie latine*, tome XXXV, J.P. Migne (s. la dir. de), Paris, 1845-1849, col. 2448.
9. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, tome XX, chap. VII, dans *Œuvres*, trad. G. Combès, Paris, Déclée de Brouwer, 1959-1960, col. 666-668.
10. *Ibid.*
11. Gusdorf, G., *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Éd. Payot, 1988, p. 72.
12. *Ibid.*, p. 71.
13. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, tome III, chap. V, col. 112.
14. Gusdorf, G., *op. cit.*, p. 78.
15. *Ibid.*, p. 81.
16. *Ibid.*, p. 82.
17. Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, tome XIV, chap. XXVIII, col. 406.
18. Meslin, M., « Augustinisme », *Encyclopedia Universalis*, 1989, p. 1113.
19. *Ibid.*, p. 1114.
20. *Ibid.*
21. Desroche, H., *Dieux d'homme*, Paris, Éd. Mouton, 1969, p. 56.
22. F. de Rougement, *Les Deux Cités*, tome 1, Paris, Sandoz et Fishbacher, 1874, p. 391.
23. N. Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, Paris, Payot, 1983.

LE MESSIE LE MESSIE DE LA MANCHA IMAGINAIRE ET FIN DE LA CHEVALERIE DÉSORIENTÉE DE LA MANCHA

ANNE ÉLAINE CLICHE

Alors Iahvé envoya contre le peuple les serpents brûlants et ils mordirent le peuple : beaucoup moururent du peuple d'Israël. [...] Moïse intercédait pour le peuple et Iahvé dit à Moïse : « Fais-toi un serpent brûlant et mets-le sur une hampe : quiconque aura été mordu et le verra, il vivra ! » Moïse fit donc un serpent d'airain et le plaça sur la hampe. Or si l'un des serpents mordait un homme et que celui-ci regardait vers le serpent d'airain, il vivait !

Nb XXI, 6-9¹

Le messianisme appartient d'abord à l'histoire juive, aux deux versants de l'histoire juive que sont le judaïsme et l'antisémitisme. Pour la tradition juive, le messie – de l'hébreu *machiah*, « oint » – est le sauveur et rédempteur qui apparaîtra à la fin des temps. Quant au messianisme, il comprend à la fois l'idée d'une restauration et d'une utopie. Voilà pour les généralités. La logique de la figure est plus complexe et participe d'une interprétation plusieurs fois reprise, déplacée, élargie, ressaisie surtout après le « coup christique », selon l'expression de Daniel Sibony, pour s'affirmer au cours des siècles et dans les divers cadres d'élaboration de la tradition. La littérature du Second Temple, contemporaine du surgissement d'un messie nommé Jésus et de plusieurs autres que l'histoire a oubliés ; la pensée talmudique qui se construit entre le deuxième et le cinquième siècle de notre ère ; la mystique et la kabbale ; les divers mouvements religieux ; toutes ces versions du judaïsme déploient les composantes de la figure du messie de manières diverses. Il y a pourtant un « trait unaire » en ces variations, et qui relève de la généalogie ; généalogie dont la Bible se fait en quelque sorte l'archive, le matériau historique. Les recensements nombreux qui scandent la Torah, les mariages mixtes, pérégrinations, incestes, prostitutions qui forment le matériau premier des Écritures, constituent d'une certaine manière l'exposé détaillé et humain des origines et de la filiation « impure » du messie.

À la question « D'où vient le Messie ? », la raison rabbinique élabore d'ailleurs une réponse étonnante qui résonne avec celle de la Bible et ne repose que sur la

logique de la lettre hébraïque. On se souviendra que chaque lettre de l'hébreu correspond à un nombre, ce qui permet les jeux d'esprit les plus inattendus dont la causalité provient de correspondances anagrammatiques ou simplement mathématiques.

Ainsi, dans le troisième livre du Pentateuque (Torah), Moïse combat une invasion de serpents en obligeant ceux qui ont été mordus à regarder un serpent d'airain : «Celui qui le regarde vit». Les rabbins nous apprennent que le serpent – en hébreu *NaHaCH* – a la même valeur que le messie – en hébreu *MaCHiaH* – ; entendez que l'addition des lettres de chacun de ces mots produit la même somme : 358. Cette équivalence numérique, suivant les règles talmudiques, induit donc une équivalence des «valeurs». En effet, nous disent les Sages, le serpent est du côté de la vérité ; il ne ment pas et engendre en chacun la remise en cause de ce qu'il croyait vrai. De tout temps, enfin, sa présence est facteur de la connaissance qui donne à l'homme accès à la responsabilité de ses actes. La Torah transcende ainsi les dualismes primaires et noue d'emblée la vérité à la figure la plus corrosive et la plus sinieuse qui soit.

Les principes talmudiques nous invitent à procéder résolument par associations ; associons donc :

*De nombreuses sociétés humaines, d'une manière obsessionnelle, s'acharnent à tuer ce serpent qui pourrait les faire évoluer. Faute de le « regarder » [...] elles se condamnent à mourir.*²

D'où vient le messie ? De la matière même, littérale, de l'animal déclaré le plus impur, le plus immonde. Il me semblait important de rappeler cet aspect de la question, histoire de la reprendre par le bout qui la rattache non seulement à l'imaginaire du salut, mais à la «loi du genre» biblique et talmudique : loi littéraire, historique et tordue.

IMAGINAIRE DE LA MANCHA

La peur maladive de la mancha, de la tare [ou tache] d'une lointaine histoire juive, passe par son apogée de 1580, en gros, à 1650-1660. Elle contribue à figer la société espagnole dans un

refus collectif de mobilité. [...] Protégé par son insignifiance, le petit peuple des villes et des campagnes est passionnément antisémite. Il s'est fabriqué en termes de vieille chrétienté, une noblesse en forme de contre-noblesse. Pierre Chaunu³

L'anecdote du serpent d'airain de Moïse nous rappelle par ailleurs à une fonction singulière du regard. En quoi le fait de regarder l'image fabriquée du serpent peut-elle redonner vie au sujet contaminé ? Cette question me donnera, si l'on veut bien me suivre à la vitesse qui s'impose ici, le cadre d'une relecture du roman de Cervantès ; relecture qui, dans les limites de cet article, ne saurait prétendre à une contribution sérieuse aux études cervantines, et trouve plutôt dans l'écriture de *Don Quichotte* l'occasion de mettre en lumière, ne serait-ce qu'un peu, l'actualisation – et l'actualité – d'un véritable «traitement» de l'imaginaire de la fin.

«*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...*»⁴ ainsi commence la musique du *Quichotte* : rythmée, *andante*, errante et très orientée. Les traductions sont des facteurs de surdité considérables, ce n'est un secret pour personne. Et le français, comme les autres langues étrangères à celle de Cervantès, nous installe sans préavis, au commencement du Livre, dans une Espagne d'emblée géographique, celle de l'atlas, ouvert là, sous mes yeux, exhibant sa constellation de petits villages dont la Manche, contrée de la Nouvelle Castille, est peuplée. La polyphonie est pourtant convoquée comiquement, pour l'oreille de tout hispanophone, aux premiers mots de *L'Ingénieux hidalgo* : «En un lieu [*lugar*] de la tache [*mancha*]... et village de la Manche». Voilà bien où commence cette histoire au moins double, et où s'annonce l'ingéniosité en question. La géographie, du coup, passe au registre métaphysique dont nous ne perdrons plus ni la résonance ni l'envoûtante étrangeté, doublure sinon revers d'une physique imposante et brutale, celle du corps même de don Quichotte, entravé, surchargé, traversant le paysage crissant d'une Espagne toute pragmatique et hantée. La *mancha* est justement ce qui occupe tous les esprits et peut

retourner votre vie comme un gant; elle est à elle seule le nom de votre finitude la plus envisageable, la plus probable, arrêt de mort signé avec votre sang, et signifiant premier d'un imaginaire collectif de la fin qui a saisi l'Espagne, du 15^e au 19^e siècle, jusqu'à la rendre insensée, anachronique, mystique et funèbre.

Toute l'histoire de l'Inquisition espagnole peut s'écrire à partir de ce mot magique; hantise généalogique de la tache, tare biologique avant la lettre, la *mancha* coule dans le sang d'une génération à l'autre sans s'effacer, maculant au contraire ascendants et descendants qu'aucune lustration baptismale ne saurait purifier. L'Espagne des statuts de *limpieza de sangre* est travaillée par l'obsession de la contamination⁵. L'imaginaire de la pureté va donc se constituer un corps spéculaire unifié en cette figure du lignage immaculé, sans conversion, et surtout sans histoire, dans tous les sens du terme. Corps mythique dont chacun doit se saisir, qui en brûlant ses papiers de famille, qui en détruisant ses archives ou en changeant de nom pour se refaire une généalogie fictive sans trou, ni blanc, ni tache: ni juif ni maure.

*L'Inquisition passe, tout entière, corps et biens, au service des passions, des rancœurs, des intérêts et des représentations de la masse vieille chrétienne. À la hauteur des années 1580, le torrent est devenu un grand fleuve en crue, qui n'épargne plus rien. Les statuts de pureté de sang ont tout envahi, tout contaminé. Il n'y a plus de secteur sain. L'obsession est générale.*⁶

La pureté se fantasme au nom de l'Église et de sa mission universelle dont les Espagnols se sentent directement investis. C'est précisément de cette image de l'Espagne, figée dans sa consistance eschatologique, acharnée dans sa prétention à l'Immaculée Conception dont l'instauration du dogme va d'ailleurs lancer le pays dès le début du XVII^e siècle dans une véritable croisade⁷, que va «sortir» – car c'est littéralement d'une sortie qu'il s'agit – l'écriture de *Don Quichotte*, entre 1600 et 1616, année de la mort de Cervantès.

L'imaginaire messianique propre à l'Espagne catholique ne relève pas, on va le voir, de

l'imagination, trait plutôt propre à caractériser don Quichotte, mais d'une structuration du discours fascinée par l'image unifiante du corps, celui d'une Nation purifiée, absolue et sainte, élue d'une élection nouvelle, usurpée par un catholicisme étatique, «en proie», pourrait-on dire, à l'Incarnation. En 1492, l'Espagne, par ses rois catholiques, a fait un pacte divin.

*1492. L'Espagne achève son unité, expulse ses juifs, et Dieu la récompense aussitôt pour avoir purifier son sol par la découverte des Amériques. D'ailleurs, Ferdinand le Catholique souligne de nombreuses fois le lien entre l'expulsion des juifs et le don de Dieu. Qu'importe si le prix de l'or est le sang indien! Tous les succès de l'Espagne sont les fruits d'un zèle religieux exceptionnel qui n'a pas laissé insensible la Providence divine. C'est pourquoi se forge très vite dans la mentalité espagnole la croyance en une mission: propager la vraie foi dans l'univers tout entier.*⁸

Ce pacte sera maintenu dans l'Espagne des Habsbourg, autrement resserré sous Philippe II et Philippe III, rois du Siècle d'Or dont la cour est établie respectivement à Madrid et à Valladolid⁹. Le messianisme espagnol se constitue comme une appropriation de l'élection divine, usurpant une «position» métaphysique transmise antérieurement à un peuple qu'il renie, expulse, mais dont il reste «occupé». En fait, dès que l'on revendique l'élection divine, on se heurte à une monolithique antériorité obligeant celui qui s'identifie aux signes de cette élection à de subtiles nuances. L'usurpation de l'élection procède toujours du même aveuglement. Le principe consiste à voir dans l'élection un privilège, une participation exclusive au corps divin, une puissance supplémentaire qui vous met du côté de Dieu, sans entrevoir le poids de la dette que recèle l'alliance, dette qui n'est en l'occurrence même plus pensable. L'identification imaginaire au peuple élu est imaginaire en ce qu'elle fonctionne par projection d'une image chrétienne ou païenne – pure et divine – du messianisme sur l'histoire des Hébreux. Identification aux signes construits et non à l'impératif qui en est la condition. Car l'élection – au sens de la Torah – n'est ni un pouvoir ni un mérite,

encore moins un privilège ou une communion ; elle est une acceptation de la Loi, une condition et un devoir. Condition humaine dont le messianisme, dans sa version juive première, est la figure d'achèvement éthique et d'accomplissement historique. Le messianisme chrétien, on le sait, a divinisé la figure et, de ce fait, a « expulsé » la dette au profit du corps glorieux. C'est à ce corps de gloire que s'agrippe l'Espagne de Cervantès, dont le picaro se fait, bien entendu, l'inversion concertée, et que don Quichotte, pour sa part, ramène obstinément et vaillamment dans le champ du regard¹⁰.

LE RETOUR DE L'EXPULSÉ

Le moi est à l'origine un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface.

Freud¹¹

L'imaginaire, au sens de la psychanalyse (Lacan), n'est pas sans entretenir certains rapports avec ce corps glorieux qui est, en quelque sorte, la transposition religieuse de l'« avènement » de l'image corporelle constitutive du sujet parlant. Si cette image constitutive est le moment de saisie du corps comme tout, et risque d'occuper tout l'espace des relations ultérieures au monde, elle n'en demeure pas moins tributaire du regard qui la soutient et la « troue », dans la mesure où ce regard en est expulsé, excentré et ouvre dans l'image cette place invisible d'où le « je » s'éprouve avec ce corps mais *au-delà*. La capture de l'image opère d'abord par ce croisement des regards que constitue la rencontre avec l'image du corps autre comme « mien ». Le regard n'est pas l'œil mais ce qui, au champ de l'Autre – hors champ – me fait d'abord, au commencement du monde, objet visible, regardé.

De sorte que, le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; et que, pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses [...] – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui,

*être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.*¹²

L'imaginaire. Qu'est-ce à dire au juste ? Avant toute considération psychologique ou morale, l'imaginaire se définit comme la modalité première de l'image. Qu'est-ce que l'image, demandera-t-on ? Une forme visible, consistante dans la mesure où le regard peut la saisir, la reconnaître, la reprendre, la reproduire. La science optique nous rappelle que pour qu'une image ait une certaine consistance, il faut qu'à chaque point de l'objet corresponde un point de l'image et que tous les rayons issus d'un point se recoupent quelque part en un point univoque. Principe du plan de projection dont la fonction de saisie de l'image comme image exige du regard qu'il en soit expulsé, hors champ. La psychanalyse a permis quant à elle de faire entendre que l'imaginaire est d'abord le corporel, non pas l'objet du biologiste mais l'image du corps. Expérience première et mythique de l'humain qui ne voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même, que hors de lui-même, et ne se ressaisit comme sujet que depuis cette extériorité interne, dans la mesure où la captation spatiale de l'image passe par celle du corps regardant. Le corps qui regarde est aussi regardé. Et c'est cette réciprocité spéculaire qui constitue à la fois l'imaginaire complétude de la forme corporelle et sa trouée de l'intérieur d'où « je » parle et regarde. L'imaginaire est ce registre de projection de l'un sur l'autre, dont le corps propre est en quelque sorte le paramètre inaugural. Projection de l'image, du corps « comme tout », sur l'écran du corps-moi et réciproquement, et sur l'écran du monde dont le langage, le discours, constitue en quelque sorte le matériau de tissage.

L'imaginaire procède donc d'un rapport au monde dont la modalité est de reconnaissance, d'identification, de ressemblance ou de dissemblance, registre de l'amour et de l'agressivité dont l'aliénation provient de sa composition essentiellement duelle qui méconnaît justement la béance du « je » ex-centré, et joue de la captation unifiante, du leurre de la complétude.

À ce titre, l'imaginaire n'est donc ni le contenu ni le contenant de ce que j'imagine mais un attachement indépassable à l'ordre du visible, une saisie du corps, le mien, dans et par l'image de mon semblable, qui commande ensuite mon rapport à toute extériorité. Il n'y a de moi constitué – l'expérience de l'inconscient en offre une mise à l'épreuve répétée – que de l'image de l'autre. Dans la mesure où il s'agit d'un registre, d'une modalité de la rencontre avec la réalité et avec l'autre, l'imaginaire est toujours imaginaire de la fin. La forme unifiée et la jubilation qu'elle procure, puisqu'elle signe l'entrée dans la puissance de la coordination – l'enfant s'éprouvant «démembré» avant de s'apparaître «tout un» –, constitue la limite du corps propre et, avec elle, l'espace physique de son accomplissement. Imaginaire de la fin, en ce sens aussi que l'image, sa fixation, offre à voir la clôture du sujet, dans la mesure où le «je» qui participe de l'image mais n'y «apparaît» pas – *parce qu'il se voit tel qu'en lui-même l'autre le change en image* – s'y trouve aliéné. Le regard, place du Je, est d'emblée au champ de l'Autre, première altérité que l'imaginaire ne reconnaît que sur le mode d'une agressivité qui marque toute relation à l'autre. En fait, la psychanalyse nous apprend que la parole vient au sujet depuis l'assomption de cette image du corps unifiée, c'est dire l'incomplétude qui est la sienne. L'image de l'autre comme moi-même, cette dualité qu'impose la projection d'un plan sur l'autre, propre à toute image, introduit une tension, un jeu-je, une béance que seule la parole comme alliance et séparation peut soutenir.

Le registre de l'imaginaire quant à lui ne propose qu'un affrontement duel dont la seule résolution possible serait la suppression réelle de l'image de l'autre: issue de la psychose, singulière ou collective. L'imaginaire cherche la fin de l'incomplétude éprouvée, ressentie, la résolution de cette tension entre moi et l'autre, étranger comme moi-même. Dans les sursauts de violence qu'il met en scène, c'est la place du regard qu'il oublie, oblitère; cette place ouverte d'où le «je» expulsé ne cesse de revenir pour dire ce qui ne saurait se voir, l'imaginaire la méconnaît et la nie. L'imaginaire est le registre

particulier de cette négation de l'incomplétude et de l'inadéquation. Cette consistance unifiée qui cherche, pourrait-on dire, sa pureté de contour, «donne la formule la plus générale de la folie, celle qui gît entre les murs des asiles, comme celle qui assourdit la terre de son bruit et de sa fureur»¹³.

Dans l'appareil d'unification qu'invente l'Espagne de *Don Quichotte*, on reconnaît bien, pour reprendre le terme de Lacan, «ce nœud de servitude imaginaire»¹⁴. Il m'a semblé que le roman de Cervantès, devenu en quelque sorte le Grand Livre – la Bible – de l'Espagne, énonçait la décision de reconnaître ce nœud et de le trancher; autant dire de provoquer, par la force d'une écriture particulière, le retour de cette place excentrée, du regard expulsé. La folie de l'Espagne à l'apogée de l'Inquisition, au cœur du Siècle d'Or, donne, je pense, la mesure à une autre folie, celle de don Quichotte, étrange et décidée, fermement orientée vers un but lui aussi étrange, énigmatique, et dont l'aliénation singulière, comme fabriquée à l'envers de l'imaginaire, a de quoi nous sortir, encore maintenant, de nos captations les plus tenaces.

CHÂTEAUX EN ESPAGNE

[...] comme à notre aventurier tout ce qu'il pensait, voyait ou s'imaginait lui semblait être fait et se passer de la même façon que ce qu'il avait lu, tout aussitôt qu'il vit la taverne, il se représenta que c'était un château [...]. En ces entrefaites, il advint qu'un porcher qui ramassait parmi les chaumes un troupeau de cochons (car, sauf excuse ils s'appellent ainsi) sonna un cornet au son duquel ils se ramassent, et à l'instant se représenta à don Quichotte ce qu'il désirait, qui était que quelque nain donnât le signal de sa venue. (I, II, 75-76)

La folie de l'Espagne inquisitoriale semble devenue un lieu commun pour les historiens¹⁵; folie qui pourrait se résumer dans la Reconquête, au XV^e siècle, du territoire musulman vécue comme un remembrement, une recollection du corps démembré fondée sur l'unité religieuse, et de plus en plus soucieuse de souder ses morceaux avec ce que Henry

Méchoulan appelle «le sang des autres ou l'honneur de Dieu». Folie qui est aussi l'effet de la Conquête d'un Nouveau Monde apparemment reçu en don, cadeau de Dieu qui rivalise sur le mode imaginaire avec les Tables de la Loi au Sinaï. L'imaginaire de ce don est en effet palpable puisqu'il n'est que la projection de l'image d'un «bien» donné et reçu, sur l'écran d'une scène biblique qui permet précisément de diviniser l'Espagne, de la sacraliser comme corps glorieux. Le pacte divin demeure imaginaire non parce que les Rois espagnols s'imaginent simplement être destinataires des faveurs de Dieu mais, plus profondément et plus structuralement, parce que ce Nouveau Monde qu'ils reçoivent en don est perçu comme une «récompense», un privilège mérité, et permet d'effacer la dette qu'impose quant à elle la Loi de Moïse¹⁶. Si la rivalité avec le peuple élu assumait l'enjeu réel de cette appropriation, elle devrait en passer par la reconnaissance du sens singulier que prend le don advenu au Sinaï. Don de la Loi qui n'a rien d'une récompense et dont le premier impératif consiste justement à interdire la fabrication des images, autant dire qu'elle prévient les puissances du visible pour rappeler le regard et la parole à la mémoire de l'alliance – qui n'est pas la commémoration d'une communion avec et dans le corps. Le don de la Loi impose un lien non fusionnel qui ordonne la «séparation», la coupure d'avec le tout, l'arrachement à la captation de l'image.

La décadence de l'Espagne – déjà pressentie et amorcée en plein éblouissement du Siècle d'Or – provient de cette consistance imaginaire d'un pouvoir puisant ses figures dans la Bible hébraïque sans en lire l'interprétation qui compose pourtant l'essentiel du récit. Là réside, d'ailleurs, toute l'ironie, le paradoxe, sinon la confusion de l'affaire. L'Espagne catholique ne fait pas qu'expulser ses juifs (et plus tard en 1609, entre les deux livres du *Don Quichotte*, ses maures), ce qui est déjà un symptôme suffisant. Elle s'approprie l'histoire des Hébreux (élection, messianisme et sainteté) sans en assumer la condition qui est assujettissement à la Loi, et que le juif – c'est précisément ce qui le distingue des autres et constitue

son élection – a le *devoir* de rappeler au reste du monde. En retour de cette identification imaginaire, l'Espagne se voue à une piété exemplaire.

*Il ne faudrait pas croire cependant, souligne Méchoulan, que le zèle excessif du clergé espagnol se manifeste exclusivement en oraisons. Le maintien de la pureté de la foi est aussi son affaire, affaire que partage la nation tout entière. Aussi laïcs et religieux célèbrent-ils ensemble les exploits du Saint-Office, autre don de Dieu.*¹⁷

L'Espagne glorieuse n'a plus dès lors qu'à s'occuper de sa pureté et de sa purification, qui l'occupe d'ailleurs au point de l'arracher au Temps et à l'Histoire, bref au symbolique qui est un ordre, celui de la parole, du dire, du signifiant, de l'agencement non spécularisable du monde et de sa loi¹⁸.

*L'Espagnol, rivé à sa solitude, paye le prix de la pureté de son sang. Il manque la révolution cartésienne, les grands bouleversements intellectuels de l'Europe pour avoir refusé de «feuilleter le grand Livre du monde» autrement qu'avec la pointe de son épée.*¹⁹

Mais la purification, l'effacement de la tache, semble devoir être infinie, inachevable. Depuis 1492, il n'y a plus de juifs en Espagne, l'alternative *partir ou se convertir* a aboli leur présence «visible». On sait que plusieurs de ceux qui restèrent acceptèrent sincèrement la conversion, et que d'autres, nombreux, «judaïsèrent» en secret tout en affectant une piété chrétienne, condition de leur survie. Ce sont ces convertis d'apparence que l'on appelle les marranes (de *marrano*: porc). Dès lors, tout un chacun peut être soupçonné de crypto-judaïsme, la conversion étant devenue le masque constamment soulevé-redéposé sur le visage espagnol. L'excès de pureté devient ainsi une véritable contamination qui finira par engendrer chez certains la croyance tenace que tout Espagnol est un marrane, un juif masqué.

Et c'est du lieu de cette *mancha* obsédante, proliférante que va s'effectuer la première «sortie» de don Quichotte; première sortie précédée, comme on va le voir, par une entreprise soutenue de nomination, causalité première des aventures à venir. Cette

première sortie sera d'ailleurs fort brève et consistera essentiellement en sacre de notre chevalier devant l'auge (*pila*²⁰) baptismale d'une taverne renommée «château» par le valeureux hidalgo.

D'où vient don Quichotte, et de quelle ingéniosité traite son histoire? Le roman, il va sans dire et tout le monde l'a dit, est énigmatique et peut être lu sur le mode théologique, cabalistique, historique, sociologique, psychanalytique²¹. Chacune de ces lectures semble y trouver les assises de son *épistémè* et chacune circule dans le dédale des questions et étrangetés sans pouvoir honnêtement ni conclure ni trancher ni fermer le livre. Quel sens peuvent bien avoir ces sorties successives et ces déambulations finalement restreintes dans l'espace du territoire? Que signifient cette comédie de chevalerie errante et ces dialogues philosophiques entre don Quichotte et Sancho, dignes de ceux qui ont cours entre un maître et son disciple? Je ne vais pas à mon tour tenter de répondre à ces questions somme toute impertinentes. Le roman avoue son but et le répète à satiété: en finir avec l'infâme et médiocre roman de chevalerie. Cette décision donne d'ailleurs l'occasion d'un prologue qui vient en quelque sorte justifier sur le mode humoristique l'absence supposée et soulignée d'érudition du livre. L'ami *alter ego* venu soutenir l'auteur *padraastro* (beau-père) de l'histoire que l'on va lire n'hésite pas à dire:

Et puisque votre composition ne tend qu'à ruiner l'autorité et le crédit que les livres de chevalerie ont acquis au monde parmi le commun peuple, il n'est pas besoin que vous alliez mendier sentences de philosophes, conseils de la Sainte Écriture, fables de poètes, oraisons de rhétoriciens, ni miracles de saints. (I, 57)

Prenons-le aux mots. En effet, l'enseignement du *Don Quichotte* ne relève pas de l'érudition mais d'un véritable travail de la matière, philosophique, théologique, poétique, rhétorique et miraculeuse. Le lecteur «desocupado», oisif, désoccupé, à qui s'adresse le texte n'a qu'à recevoir ce récit de seconde, voire de troisième ou quatrième main, et à le lire pour voir s'abattre «la machine mal fondée de ces livres chevaleresques» (I, 58). Il s'agit, nous dit-on encore, de

faire en sorte que le mélancolique soit ému à rire, que le rieur le soit encore plus, et que le sage donne à cette histoire quelques louanges.

Le problème, rétorque-t-on souvent, est qu'on ne voit plus tout à fait ce qu'il y a de drôle à combattre des moulins à vent, à crever des outres de vin, à se faire sacrer chevalier devant une auge à cochon. N'y a-t-il donc là qu'humour de quiproquos? De quoi rit-on au juste quand nous rions avec le *Quichotte*? Certains ont dit que ramener le texte à son contexte constituait une limitation impardonnable et que l'universalité du premier roman moderne tient justement dans le fait qu'il échappe à son contexte pour traverser l'Histoire et la géographie²². Procédons à l'inverse de ce lieu commun, pour voir si l'extrême enracinement dans le temps et le lieu n'est pas justement la condition de l'universalité concrète de l'énigme que soulève ce livre. L'ingéniosité ici n'est ni la nôtre ni celle du livre – du moins ne s'affiche-t-elle pas d'emblée – mais celle de l'hidalgo don Quichotte de la Mancha. Son art est en tout cas mystérieux, lui qui se caractérise par des actes manqués à répétition et une disposition «systématique» à l'illusion. C'est d'ailleurs dans ce «système» qu'il faudrait sans doute voir l'ingéniosité, système que je voudrais ici déplacer quelque peu en marge des lectures reçues.

Certes, il y a imitation et accomplissement des livres dans le monde, avec l'inadéquation que cela suppose et qui, en effet, pousse à rire. Certes, le personnage est mû par un «idéal» de justice dans un monde déchu qui ne sait plus reconnaître les valeurs fondamentales, etc. Mais, franchement. Relisons encore une fois cette histoire tordue. Le système semble encore nous échapper et paraît parfois aller justement à l'encontre de cet entendement pourtant soutenable. Don Quichotte accomplit de véritables carnages, profane des enterrements, empire les supplices des victimes... et s'avance tel un endeuillé inguérissable, imposant sa foi à coups d'épée et sa Dulcinée à coups de prières et d'aveux forcés. Dans le second volume, le chevalier rencontre ses propres lecteurs et semble se faire la dupe de leurs machineries à illusions grossières et programmées. Il y a là comme

une tristesse qui vous gagne. Que ce passe-t-il au juste ? Les guérisseurs de sa folie, à la fin, triomphent. Don Quichotte guérit et meurt dans son lit. Quelque chose, là, échappe, et pourtant nous sentons que la vérité nous attend ailleurs, qu'elle n'est pas simplement éludée, niée, indifférente. Ingénieux ce don Quichotte, lui qui semble toujours faire l'envers de ce qu'il prétend faire ? Invertissons donc nous-mêmes le problème. Cette apparente inadéquation au réel ne serait-elle pas l'ingéniosité par excellence ? Et ce deuil de la chevalerie perdue, égarée, n'est-il pas aussi ce qui dans le livre s'affirme avec le plus de clarté et de lumière ?

Ingenio, en espagnol c'est le génie, l'esprit, comme le mot d'esprit est une figure de l'esprit. L'esprit, dit Baltasar Gracian (Jésuite espagnol du XVII^e siècle), est « la cause efficiente » de l'acuité (*agudeza*) qui est, pourrait-on dire, le registre de la vérité porté non à l'évidence du visible mais à la fonction du regard. Autrement dit, l'esprit est un art, et l'art de l'esprit n'est possible que là où il s'incarne : dans l'acuité d'un regard qui retourne l'image comme un gant²³. La figure de rhétorique incarnée n'est pas simple trope, mais corps parlant et regardant. La *figura* – ainsi, d'ailleurs, appelle-t-on don Quichotte à plusieurs reprises, lui qui sera renommé par Sancho *el Caballero de la Triste Figura* – est le lieu de l'incarnable esprit. Cette triste figure dit bien la pauvreté et la maigreur de la forme en question. Figure qui, comme le dit bien Sancho, ne nécessite aucune reproduction et parle d'elle-même. À don Quichotte qui, ravi de cette nomination – qu'il croit inspirée par le « sage » chargé d'écrire l'histoire de ses exploits –, désire peindre sa triste figure en guise de nom sur son écu, Sancho rétorque :

Monsieur, il n'est aucun besoin d'employer du temps et de l'argent à faire faire cette figure, il suffit que vous découvriez la vôtre et montriez le visage à ceux qui vous regarderont : car sans plus, et sans autre image ni écu, ils vous appelleront celui de la Triste Figure. (I, XIX, 212)

Les châteaux de don Quichotte – châteaux réels, auberges, hangars, etc. – sont tous des châteaux en

Espagne au sens où non seulement ils apparaissent comme des chimères, mais parce qu'ils sont les échafaudages du projet certainement chimérique du livre tout entier : en finir avec la chevalerie.

L'expression « château en Espagne » nous arrive directement de la chevalerie selon laquelle il était courant de donner en fief, en concession, un château au chevalier reconnu. Mais ce château donné à titre de tenure noble, le chevalier devait d'abord l'attaquer et le prendre. En finir avec la chevalerie ne se réduira pas à la dénigrer, mais reviendra plutôt à l'imiter, à s'en faire le « miroir » non pour la reproduire, on l'aura compris, mais pour révéler la faille sur laquelle toute image repose, pour redonner à entendre ce qu'elle a elle-même oublié. Car la chevalerie visée est aussi celle de l'Espagne et son idéal de chevalier chrétien livré aux sortilèges de l'image d'un monde plein et pur.

*Le chemin de la Croix tracé par l'épée, telle était la voie simple et droite qui s'offrait depuis la Reconquête à l'espagnole. À quelques exceptions près, aucune réflexion n'est venue troubler la transparence du projet mystique et militaire. Vivant pour l'Espagne, l' élu de Dieu, le héros du XVI^e siècle sentait palpiter en lui l'histoire dont il était l'instrument. Enivré par la conscience permanente d'avoir été choisi par la divine Providence, il percevait la réalité quotidienne comme sacrée.*²⁴

« Flambeau et miroir de toute la chevalerie errante », don Quichotte de la *mancha* apparaît de plus en plus comme un regard porté sur cette chevalerie dés-orientée, dé-sémitisée. Sa folie est d'ailleurs extraordinairement limitée à ce domaine : hors de la chevalerie point de folie mais au contraire, tous les personnages en témoignent, haute sagesse. Don Quichotte veut ressusciter ce que le livre désire achever. Principe de la comédie ici à l'œuvre. Mais cette dialectique permet aussi de pousser à l'extrême l'imaginaire de la fin, de le cadrer pour le donner à entendre comme vecteur de catastrophe. De là, le deuil déborde le personnage et travaille le livre, vient prendre de court ce qui depuis toujours l'empêchait : une réalité figée dans sa gloire, et sacrée. D'où l'on verra que l'imagination peut devenir une arme terrible et nécessaire contre les puissances de

l'imaginaire. On ne s'étonnera pas, dès lors, que le cornet du porcher rassemblant ses cochons-*puercos* (qui, sauf excuse, s'appellent aussi *marranos*) marque l'entrée de don Quichotte sur la scène de sa première aventure.

EN FINIR AVEC L'ORIENT:

LA BIBLIOTHÈQUE EST EN FEU

À la première page du roman, après le prologue et les poèmes dédicatoires, un portrait de l'hidalgo s'ébauche à partir des maigres et rares composantes de son alimentation²⁵. Le lecteur espagnol tombe dès la deuxième phrase sur un os. Dans la liste des aliments énumérés qui composent les repas de la semaine, nous lisons que les samedis, l'hidalgo mange *duelos y quebrantos*, littéralement *deuils* (ou *peines*) et *brisements de cœur* (ou *afflictions, délabrements*). Étrange repas qui ne semble pourtant s'enchaîner à aucune autre métaphore puisque le reste est composé d'une marmite contenant «plus de bœuf que de mouton, un saupiquet la plupart du temps les soirs, des lentilles le vendredi et quelques pigeonneaux de surcroît le dimanche». Même l'édition espagnole demeure hésitante à «traduire» ces *deuils et brisures*: «On ne sait pas concrètement, écrit Luis Casanovas Marqués, quelle est cette nourriture: peut-être était-ce les abats de l'animal (tête, pieds, foie) ou bien des œufs au lard»²⁶. Jean Cassou affirme quant à lui: «Les commentateurs et traducteurs ont disputé sans fin de ces *duelos y quebrantos*, *deuils et brisures*, locution qui, en Castille et dans la Manche, signifiait des œufs au lard, ainsi que l'avait traduit notre César Oudin, et que l'ont établi les plus récents cervantistes [...]»²⁷. L'étonnant, n'est-ce pas, est que l'on considère nous avoir renseignés sur la chose. Il y a là pourtant apparence de mot d'esprit, expression idiomatique, tournure singulière dont certains ont tenté de retrouver l'origine en l'associant à l'obligation pour le marrane de manger du lard. Le samedi, en Espagne, est à l'époque un jour de surveillance redoublée puisqu'il s'agit de traquer le juif «persistant» qui, en ce jour béni et saint, risque de se révéler. Manger des œufs au lard, un samedi de surcroît, est sans doute en

effet pour un juif un acte qui change le jour saint en un jour de deuil et de brisement de cœur. En fait, et le juif et le maure sont concernés par cet endeuillement que provoque le fait de manger du porc, viande interdite par les deux religions et prisée par l'Espagne catholique qui en fait le signe de l'appartenance au corps unifié.

À partir de ces petits détails qui, il est vrai, sont nombreux dans le roman, on a pu avancer que Cervantès était juif ou marrane²⁸. L'idée est fascinante et, en effet, risque de fasciner la lecture au point de l'arrimer à la lettre d'une interprétation par avance cryptée, cabalistique ou autre. Mais on doit surtout rappeler que la langue espagnole a conservé de nombreuses traces des deux cultures sémites, arabe et juive, qui ont participé intimement à son développement. Don Quichotte le rappelle lui-même à Sancho lors d'une conversation qui le force à passer par les détours de l'étymologie (II, LXVII, 555)²⁹. Toutes ces remarques n'empêchent pas que l'on puisse aussi se contenter de ce qui est écrit: l'hidalgo encore sans nom mange régulièrement des deuils et brisures. Le reste de l'histoire, d'ailleurs, ne contredit en rien cette affirmation claire et limpide; et puisque le livre commence là, nous devons aussi le lire à partir de là. On peut rappeler encore qu'après cette brève énumération qui précède de quelques lignes à peine l'entrée en scène du nom, nous ne verrons plus guère le personnage manger sinon pour indiquer à quel point cela lui est difficile, voire indifférent quand ce n'est contraire à son éthique. Chaque fois, en tout cas, la scène est significative. «Pour moi Sancho, je suis né pour mourir d'une mort continuelle, et toi pour mourir en mangeant» (II, LIX, 487). La dimension mystique du personnage est en tout cas prégnante, et le fameux «Je meurs de ne pas mourir» de la sainte d'Avila pourrait être prononcé par l'Espagne tout entière³⁰.

Après la description des repas arrive celle des vêtements et du corps. Puis vient le nom. L'entreprise de nomination, ici, est double. L'auteur hésite entre quelques noms parce que, dit-il, «on veut dire qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada (car en ceci il

y a encore quelque différend entre les auteurs), encore que par conjectures vraisemblables on pense qu'il s'appelait Quixana ; mais cela importe peu à notre conte : il suffit qu'en la narration d'icelui on ne sorte un seul point de la vérité » (I, I, 68). C'est donc aussi le nom de l'auteur qui se trouve, là, pointé, laissant ouverte la place d'où le texte nous arrive. Quant au personnage, il se renomme délibérément, opérant de là un premier déplacement.

Cette double nomination construit aussi, dans l'organisation de ces toutes premières pages, le cadre à une critique brève et incisive des romans de chevalerie dont on dit que l'hidalgo est « enfrasco », c'est-à-dire quelque chose comme « embouteillé », « enflaconné », autant dire imbibé, la lecture lui ayant en quelque sorte embarrassé le goulot. Décidé, donc, à devenir lui-même chevalier, il commence par renommer son roussin Rossin-antes (roussin-avant), pour que le nom témoigne de la métamorphose. Quant au nom don Quichotte, qui vient au chevalier après huit jours passés à y penser, il a donné l'occasion comme on sait de multiples interprétations³¹ dont celle qui emprunte à la langue hébraïque n'est pas la moins intéressante puisque *Q(e)ch(e)t* en hébreu signifie justement *vérité* et nous renvoie directement à *Em(e)t*, nom de l'auteur substitut fictif du livre que nous lisons et qui prend la relève au chapitre IX de la première partie, Cide Hamete Benengeli³². Don Quichotte joindra à son nom de chevalier le lieu de son pays, la *Mancha*, « par où, à son avis, il déclarait fort clairement sa race et sa patrie, et l'honorait beaucoup en prenant le nom d'icelle » (I, I, 72). Prenons donc ce fil de la vérité qui, loin d'être tenu, se tisse de manière serrée au reste des aventures.

Les romans de chevalerie qu'a lus l'hidalgo Quixada-Quesada-Quixana-Quisade, et avec lui la société espagnole, sont présentés par deux pseudo-citations qui en constituent si l'on peut dire le pastiche inaugural.

La raison de la déraison qui se fait à ma raison de telle sorte affaiblit ma raison qu'avec raison je me plains de votre beauté. Les beaux cieux qui de votre divinité divinement vous fortifient avec les étoiles et vous rendent méritante du mérite que mérite votre grandeur.

Ces deux phrases, qui apparaissent là en italiques, concernent comme par hasard « la raison de la déraison » et les mérites que mérite celle qui a la grandeur divine. Nous sommes en plein dans la question contemporaine à l'écriture du livre, et cette raison de la déraison ressemble aussi, si l'on veut bien un moment s'attacher au contexte, à la folie de l'Espagne encore *imbibée* des valeurs de la chevalerie, qui veut justement mériter les mérites que le ciel lui accorde et qui, pour ce faire, prône un bien, une justice et une pureté absolue, absolument *vieille-chrétienne*. Il s'agira donc pour le livre de poursuivre ce travail de sape à travers les déplacements de ce don Quichotte messianique cherchant à défaire les torts envers et contre tous pour le compte d'un nom divin qui n'a d'ailleurs de divin que le nom : Dulcinée du Toboso.

Au retour de la première sortie qui se fait sur un âne et semble parodier l'entrée du Messie en terre sainte (I, V, 96)³³, une seconde critique des livres s'effectue par la visite du barbier et du curé en la bibliothèque du chevalier. Le bûcher, ici, s'orchestre à partir d'une sélection à la fois arbitraire et concertée, et rappelle évidemment les bûchers alors nombreux qui occupent l'Espagne. Brûler, en cette circonstance précise de la fiction, se présente comme une cure, une démarche de guérison sinon de rédemption, ordonnée par le curé et le barbier, dont on verra d'ailleurs qu'elle a peu d'effet sur la suite de l'histoire. L'important dans cet acte de la déraison familière, outre qu'il permet un véritable commentaire, voire une apologie des livres que possède l'hidalgo, réside sans doute dans le fait qu'il sera, après coup, attribué au « Maure enchanté », ennemi juré de don Quichotte, et qui s'avère à partir de là détenir le fil de l'histoire et celui, décentré, de la vérité. Autrement dit, ce qu'on brûle sur la place publique – et qui est l'Orient sémitique dont l'Espagne est non seulement tributaire mais pétrie – devient ici le maître du jeu. L'inversion est donc définitivement installée et rien ne pourra la défaire sauf à surmultiplier les simulacres d'« enchantements ». À cette chevalerie de mauvais goût, que l'Inquisition elle-même avait mise à l'Index

sans trop de succès, le livre s'associe apparemment en mimant jusqu'à son cadre d'énonciation³⁴; mais au premier tour de l'esprit ici au travail, c'est une chevalerie «désorientée» qui semble plutôt visée, une chevalerie qui cherche à en finir avec l'Orient qui la hante et envers lequel elle ne se veut reconnaître ni dette ni deuil. Cervantès met donc en scène un chevalier explicitement *orienté*, se croyant «enchanté» par le Maure, et repartant à la première occasion, accompagné cette fois d'un «vieux chrétien» avec lequel le dialogue et l'enseignement pourront s'effectuer. Cette deuxième sortie sera d'ailleurs brutalement interrompue, comme si le livre que nous étions en train de lire était à son tour flambé, déchiré, puis retrouvé par hasard dans les tiroirs secrets d'une juiverie qui nous donnera cette fois le véritable cadre de cette aventure de la raison. Le roman de don Quichotte se donne donc à lire comme un «retour de l'expulsé», l'auteur se démultipliant au service d'une vérité toute particulière : celle de l'imaginaire de la fin.

L'ENCHANTEUR POURRISSANT³⁵

Le cousin et Sancho écoutaient avec une grande attention les propos de don Quichotte, qu'il proférait, comme s'il les eût arrachés de ses entrailles avec une douleur extrême. Ils le supplèrent de leur donner à entendre ce qu'il disait et de leur dire ce qu'il avait vu dans cet enfer [la caverne de Montésinos]. [...]

– Et les personnes enchantées, dit le cousin, mangent-elles?

– Elles ne mangent pas, repartit don Quichotte, ni ne font les gros excréments [...].

– Et les enchantés dorment-ils par hasard? dit Sancho.

– Non, certes, répliqua don Quichotte [...].

– Oh! que ce proverbe, dit alors Sancho, convient bien ici : dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es.

(II, XXIII, 203-204)

Cervantès affirme être le parrain d'un livre dont il ne possède, au départ, que les premiers chapitres. Au chapitre IX de la première partie nous apprenons que la suite a été retrouvée dans la juiverie de Tolède, en une version rédigée en arabe par Cide Hamete

Benengeli, et que l'«auteur» se fait traduire en castillan qu'il retranscrit pour nous. Ce cadre énonciatif n'est, à partir de là, jamais oublié et devient au contraire de plus en plus envahissant, laissant place plus d'une fois aux commentaires de Cide Hamete rédigés dans les marges. Le récit que fait don Quichotte de sa descente dans le monde enchanté de la caverne de Montésinos gardera quant à lui le statut de texte apocryphe, Cide Hamete affirmant douter franchement de la vérité de cette histoire qui «va trop loin des lois de la raison» (II, XXIV, 208). La transcription de cette aventure nous est donc tout de même livrée, puisque recueillie par les transpositeurs précédents, mais sans que l'on puisse affirmer, contrairement au reste des aventures, qu'elle soit vraie ou fausse. Cette descente en enfer apparaît donc, comiquement, comme un trou dans le texte qui en est aussi la mise en abyme, puisque tout le livre est donné pour apocryphe. Mais le récit semble ici vouloir creuser davantage sa fonction, au moment où don Quichotte descend dans le monde des enterrés vivants, monde de l'enchantement généralisé qui n'en finit pas de hanter l'esprit de la chevalerie.

En fait, don Quichotte semble être celui *pour qui* l'enchantement arrive. Et l'Espagne fictive qu'il traverse paraît n'avoir d'autre occupation que d'alimenter cet enchantement funeste, leurre qui, dans le second livre, prend des proportions encore plus insistantes, manifestes, comme exposées de force au regard «désoccupé» du lecteur; proportions presque grossières, douloureuses en somme pour qui s'est fait complice de l'extraordinaire lucidité du personnage en toutes matières, exceptée la chevalerie. Il s'agit, dirait-on, de nous extraire du mythe, de «désenchanter» l'Espagne et nous avec elle, car il n'est pas dit, comme le soutenait Artaud, que l'envoûtement ne soit pas *aussi* notre lot. Il y a dans l'Espagne de don Quichotte quelque chose de pourri, quelque chose qui pourrit mais ne meurt pas et continue obstinément de parler, de revenir. Le juif expulsé – dont on ne parle jamais directement dans le roman – est devenu cryptique, c'est-à-dire omniprésent, menaçant plus que tout autre étranger la

généalogie chrétienne qui, en voulant purifier sa lignée, fait paradoxalement outrage aux origines même du Messie-Jésus ; mais il ne s'agit pas de remonter si haut. Quant au Maure, devenu la figure sémitique encore nommable bien qu'indésirable et bientôt expulsée à son tour, il est le dernier représentant de l'Orient dans cette lutte à finir que lui livre toute la scène méditerranéenne. Mais voilà. Contre l'imaginaire mythique de la pureté éternelle, Cervantès restitue une logique d'engendrement dont la folie « systématique » de don Quichotte, folie travaillée par le retour dans l'image de ce qui a été jeté au dehors, est garante.

Il suffit de prendre une aventure parmi tant d'autres. Au chapitre XVII du premier volume, deux troupeaux de moutons et de brebis marchant l'un vers l'autre apparaissent aux yeux du chevalier sous la forme d'une confuse bataille entre deux armées dont l'une est celle de l'empereur Alifanfaron qui est un « furibond païen devenu amoureux de la fille de Pentapolin [chef de l'autre armée], qui est fort belle et fort gracieuse dame et qui est chrétienne ». L'enjeu de la guerre est que « son père ne la veut bailler à ce roi païen, si premièrement il ne quitte la loi de son faux prophète Mahomet et ne se convertit à la sienne » (I, XVII, 197). Ce que voit don Quichotte est un réel dont la rencontre des moutons peut momentanément soutenir l'indicible question : celle d'une alliance sexuelle, disons d'un désir, fracassant l'interdit dogmatique. C'est le regard du chevalier qui provoque l'entrée de l'invisible Histoire dans l'histoire. Par ailleurs, le roman traite la figure mauresque à plusieurs reprises sur ce mode sexuel qui s'offre aussi comme la trouée dans l'image spéculaire unifiante. Trou de plus en plus narratif qui semble par endroits retourner l'histoire sur elle-même lorsqu'on assiste à ces récits de chrétiens vivant sous domination islamique, convertis de force et pratiquant en secret le culte catholique³⁶. Inversion de l'histoire prêtant sa structure de fiction à la vérité qui ne saurait se dire en tant que telle.

Tous les actes fous que pose don Quichotte sont attribués au *Maure enchanté*, véritable corps cryptique

enfermé dans la conscience hispanique. Or ces actes manqués apparaissent petit à petit comme des réussites agissant sur un autre plan, dans la doublure de l'histoire qui retourne à chaque scène la bande du texte. Le sémite est couché au fondement de la culture espagnole, et gît tel Durandard au fond de la caverne de Montesinos (II, XXIII) dont le récit se donne comme apocryphe, c'est-à-dire impur quant à son origine. Le roman ne lâche à aucun moment sa prise, la tirant vers les dessous de l'image, revers que compose l'imagination débridée de don Quichotte, imagination *orientée*, sémitisée à dessein, livrant la lecture à sa propre dis-simulation. Car dans cette Espagne des expulsions et des autodafés, la simulation est un principe d'existence et la dissimulation un vrai acte de foi. Cervantès place le lecteur sur cette tranche de l'image, sur sa coupe où il est constamment menacé de passer par le trou de l'imagination qui n'est que deuil, dette et doute travestis dans les espèces de la foi.

LA TRANSSUBSTANTIATION :

NOUS SOMMES TOUS DES MARRANES

Je sais qui je suis, répondit don Quichotte, et sais que je peux être non seulement ceux que j'ai dits, mais aussi tous les douze pairs de France et tous les neuf preux de la Renommée. (I, V, 97)

C'est là, bien sûr, que l'on rejoint l'universalité du problème. L'Espagne inquisitoriale pourrait bien être vue comme l'expression la plus poignante de la « servitude imaginaire » constitutive du sujet de la parole. Servitude devenue loi royale retombant sur les sujets comme la raison d'État. De là, si l'on peut dire, tout le monde s'arrange tant bien que mal. Et le marranisme, qui est en quelque sorte l'effet de cette servitude, constitue un phénomène assez remarquable d'« arrangement ». La condition du marrane – nom méprisant par lequel on désigne le converti (musulman mais surtout juif) dont on juge que la conversion est feinte ; nom qui recouvre les termes *nouveau chrétien*, *crypto-juif* ou *crypto-musulman*, *converso*, etc. – ; la condition marrane relève en quelque sorte

d'une doublure que l'on impute au sujet converti et qui finit par le définir réellement dans la mesure où la conversion forcée, même si parfois elle rejoint un acte de foi sincère, impose une métamorphose ostentatoire, toujours appelée à fournir la preuve de son authenticité. Le converti doit donc « afficher » sa foi nouvelle, la simuler en quelque sorte même si elle est réelle puisqu'elle participe d'un système de signes qui fonctionne comme dispositif visible derrière lequel on suppose aussitôt le secret. Autrement dit, la simulation, l'excès de signes revendiqué, engendre le principe d'une dissimulation – actualisée ou non – qui construit, invente un sujet par essence masqué. L'intéressant dans la personnalité marrane est qu'elle se définit par une ambiguïté, une duplicité non pas seulement provisoire et circonstanciée mais « transmise » comme condition même de la parole constamment éprouvée dans son double registre de simulation et de dissimulation.

Dans la société inquisitoriale, le marrane ne peut vivre, et survivre, que s'il maîtrise l'art de paraître totalement le Même que l'Autre, tout en restant, en son existence la plus profonde, la plus intime, autre.³⁷

Mais celui qui demeure intimement juif tout en participant résolument à l'identité du groupe majoritaire développe au cours des générations une identité particulièrement clivée, même lorsque la déperdition du savoir sur la tradition cultivée en secret est devenue presque totale. En fait, le marrane se trouve confronté si l'on peut dire à un second « stade du miroir » dans la mesure où c'est l'image de l'autre qui détermine la sienne : identité d'un Moi saisie par l'identité de l'Autre, qui, par ce second tour, le constitue « comédien » du monde. Le marrane vit de manière aiguë la division intrinsèque au sujet humain, il en devient en quelque sorte le représentant, voué qu'il est à soutenir cette division parfois jusqu'à la folie, jusqu'à la mélancolie³⁸.

Tout le roman de Cervantès, d'ailleurs, participe de cette logique, au point de permettre l'assomption du corps réel en l'espèce du leurre. Une scène célèbre nous donne d'ailleurs les matériaux de ce que j'essaie

ici de dire. « Où l'on traite de l'héroïque et formidable bataille que don Quichotte livra à des outres de vin rouge » (I, XXXV). Le valeureux et très chrétien chevalier, se trouvant couché à l'auberge parmi les outres de vin, se voit en rêve attaqué par un géant. Se dressant sur ses pieds, à demi nu, il lance donc son épée dans ce corps illusoire, et transperce ainsi les outres qui se répandent. Don Quichotte affirme aux hôtes qui se précipitent pour l'arrêter qu'il vient de couper la tête à l'enchanteur dont on peut voir « le sang sortir du corps comme une fontaine ». Le tavernier a fort bien entendu : « Quel sang et quelle fontaine, dis-tu, ennemi de Dieu et de ses saints ? ».

Il semble bien que nous ayons affaire en l'occurrence à une sorte de transsubstantiation, d'ailleurs opérée de tout temps par le chevalier. Transsubstantiation qui est, comme on le sait, l'objet central de la vraie foi et l'envers du visible. On peut en tout cas se rappeler que l'ostentation propre à la religion marrane bute en quelque sorte contre cet os du visible que constitue le sacrifice de la messe. Ce sacrifice – dont on sait que le peuple juif fut nommé responsable et auquel on l'oblige à « croire », à défaut de quoi, c'est à sa propre mise à mort qu'il est convié – a donné lieu à un dogme qui vise directement le monde de l'image et de la représentation. « Ceci est mon corps ceci est mon sang » constituent donc les mots clés d'un réel impossible à voir et pourtant avéré par la foi catholique, donné pour réel envers et contre toute « raison »³⁹. Don Quichotte habite un monde en proie à la transsubstantiation, celle-ci n'opérant d'ailleurs, comme il se doit, que dans le champ limité à la foi qui en pose l'effectivité.

Dans cette logique du signe et du contre-signé, le porc joue un rôle essentiel. Interdit de consommation par les religions juive et musulmane refoulées et expulsées par l'Espagne, devenu le nom-insulte qui les désigne, le porc accède finalement, pour le chrétien en mal de preuve, au statut de « bouclier », d'écran protecteur, signe suprême de l'appartenance. Les proverbes de Sancho en sont d'ailleurs littéralement tissés, tel celui-ci qui revient à plusieurs reprises : « Là où il y a des chevilles, il n'y a pas toujours du lard »⁴⁰.

Que les personnages inquiétés par l'Inquisition – comme le morisque Ricote, chassé avec sa famille en 1609 et croisant don Quichotte alors qu'il revient incognito sur ses terres chercher son bien (II, LIV) – se promènent avec des os de jambon, a de quoi faire rire ceux, nombreux à l'époque, qui connaissent le code.

LE PORC DE LA VÉRITÉ REFOULÉE

Se contenant donc dans les étroites limites de la narration, quoiqu'il ait assez d'habileté, de capacité et d'intelligence pour traiter de l'univers, [Cid Hamete] demande qu'on ne rabaisse pas son travail, et qu'on lui donne des louanges, non pour ce qu'il a écrit, mais pour ce qu'il a laissé d'écrire. (II, XLIV, 360)

Qu'a donc « laissé d'écrire » – ou laissé ne pas s'écrire – l'auteur fictif de l'ingénieuse histoire que nous lisons⁴¹? Que n'a-t-il pas écrit dont on devrait le louer? Il y a dans ce commentaire en marge comme un silence pointé, présenté à cet endroit sous les espèces d'un refus de digression et de bavardage; causalité qui vient enrober une proposition qu'il conviendrait sûrement de prendre, une fois de plus, à la lettre. La figure du porc serait en tout cas à suivre de près pour faire entendre ce qui, justement, ne saurait s'écrire. On se souvient de l'entrée décidée de don Quichotte dans la première aventure de l'histoire, à l'appel du porcher. Lisons donc maintenant la dernière, intitulée littéralement la « porcine aventure qui arriva à don Quichotte (II, LXVIII). On trouve, en effet, à la fin du second livre, un événement dernier que vivront le chevalier et son écuyer avant de rentrer au village natal. Installé à la belle étoile avec son fidèle Sancho, vaincu par le chevalier masqué qui n'était qu'un prétendu ami souhaitant sa guérison, et forcé de rentrer chez lui, don Quichotte au plus profond de sa mélancolie entend soudain un bruit sourd. La brutalité du surgissement n'a d'égale que son horreur: six cents porcs que l'on mène à la foire arrivent telle une « horde grognante » qui piétine sans ménagement le chevalier, l'écuyer, son grison et

Rossinante. Bouleversé par l'arrivée violente de ces « animaux immondes », don Quichotte ordonne à Sancho qui cherche son épée: « Laisse-les aller, l'ami; cet affront est la peine de mon péché. Le Ciel, par juste châtement, veut qu'un chevalier errant qui s'est laissé vaincre soit mangé des chacals, piqué par des guêpes et foulé des pourceaux ». Mais le « péché » de don Quichotte est-il bien celui qu'il pense? Cette aventure nocturne, précédée d'une conversation entre don Quichotte et Sancho sur la nécessité et l'urgence de « désenchanter » Dulcinée, ressemble justement à un désenchantement radical. Le péché n'est-il pas plutôt celui de la sainteté qui s'obstine à défaire les torts; péché de la chevalerie errante, égarée dans le miroir de sa gloire? Chassez le porc – maure, juif ou marrane – il revient au galop. Le Messie de la tache, ne serait-il pas celui qui vous impose de la regarder? Tache aveugle du regard qu'il importe de remettre dans le champ de l'image pour en trouver la pureté illusoire.

La rédemption que propose *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche* n'a pas tout à fait le sens d'une lustration. Elle relève au contraire de l'exposition de la dette refoulée, de son retour comme châtement pour qui ne sait pas reconnaître sa condition de divisé. Le messianisme de don Quichotte n'annonce pas la fin du monde, il dit l'actualité de la fin pour qui a oublié la fonction du regard, il dit la place étrangère et sans image d'où la vérité d'une parole énigmatique et décentrée peut sortir. Ce messianisme affirme le retour de l'immonde dans le monde qui cherche à en finir avec l'Autre. L'animal immonde, porc ou serpent, juif ou maure, doit donc être « regardé » par cette ouverture que le livre pratique dans le plan de projection.

Ce qui n'a pas été écrit n'est pas pour autant absent du livre; cette béance, ce blanc ouvert dans le texte explicitement désigné par l'auteur comme objet de louanges, condition de son art, apparaît à la fin comme le lieu même d'où nous le lisons.

NOTES

1. Trad. d'É. Dhorme, *La Bible. Ancien testament I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.
2. R. Cohen, *Tora au présent*, Paris, Buchet/Chastel, 1994, p. 22.
3. « La société en Castille au tournant du Siècle d'Or », *Revue d'histoire économique et sociale*, n° 45, 1967, p. 159.
4. « En un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir, demeurait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme... », trad. C. Oudin, revue par J. Cassou, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949. Dans la suite du texte nous renverrons à cette édition, publiée en 2 vol. correspondant aux deux « parties » parues respectivement en 1605 (ce premier livre se divisait d'abord en quatre parties) et en 1615 (Cervantès redivise alors l'ensemble selon les deux livres), par une parenthèse indiquant, dans l'ordre, le volume, le chapitre et la page de la citation.
5. Les « statuts de pureté de sang » sont des clauses restrictives introduites dans les règlements régissant le fonctionnement des associations et des institutions publiques et privées. Le premier est adopté à Tolède en 1449. L'apparition de l'Inquisition en 1480 crée l'amalgame entre impureté de sang et hérésie et contraint les membres de cette société, extrêmement métissée depuis le Moyen Âge sous domination musulmane, à masquer leurs ascendances inavouables. Être vieux chrétien consiste à prouver qu'on ne compte parmi ses ascendants aucun juif ni musulman (ni un de leurs descendants nouvellement converti). L'histoire et les effets de ces statuts sont passionnants à étudier, mais on ne saurait ici en amorcer l'analyse. Voir R. Carrasco, *L'Espagne classique 1414-1814*, Paris, Hachette, 1992 ; I.S. Révah, « La controverse sur les statuts de pureté de sang », *Revue des Études juives*, LXXIII (3-4), juil.-déc. 1971 ; B. Bennassar (éd.), *L'Inquisition espagnole XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1978.
6. P. Chaunu, *op. cit.* (cf. note 3), p. 162. Les statuts de pureté de sang ne disparaîtront qu'au XIX^e siècle malgré plusieurs réelles mais vaines tentatives, faites d'ailleurs par des dignitaires de l'Église espagnole, pour en limiter les pouvoirs. Pour comprendre les bouleversements sociaux que cela provoque, on peut lire ce passage de R. Carrasco, *op. cit.*, p. 101 : « La race, c'était donc la terrible tache, ou *mancha* qu'il fallait à tout prix tenir secrète aux yeux de l'opinion. Ainsi, la pureté de sang, en détournant les solidarités traditionnelles à dominante hiérarchique – lignages, clans et clientèles – au profit d'un système de discrimination raciale, transforma-t-elle radicalement les rapports sociaux dans l'Espagne classique. Elle introduisait en effet une nouvelle ligne de démarcation dans le système de l'honneur entre ceux qui pouvaient se prévaloir d'une ascendance sans tache et les autres, qui se trouvaient être justement les membres de l'élite politique, économique et culturelle ».
7. H. Méchoulan, *Le Sang de l'autre ou l'honneur de Dieu. Indiens, juifs et morisques au Siècle d'Or*, Paris, Fayard, 1979, p. 138-143.
8. *Ibid.*, p. 10.
9. Voir entre autres B. Bennassar, *Un Siècle d'Or espagnol*, Paris, Laffont, 1982 ; C. Chauchadis, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, Éd. du CNRS, 1984.
10. Pour l'analyse du roman picaresque, voir entre autres M. Molho, « Judaïsme, picarisme et marchandise : sur le discours de Mateo Aleman et la *Vie de Guzman de Alfarache* », *Revue des Études juives*, CXLIV (1-3), janv.-sept. 1985, p. 71-80.
11. « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 238.
12. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 183.
13. J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du

Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 99.

14. *Ibid.*, p. 100.
15. Folie ou psychose qu'il faut bien sûr considérer avec toutes ses contradictions dont la plus intéressante est sans doute qu'elle n'empêche pas les multiples entreprises de traductions et d'éditions critiques de la Bible de proliférer, sans compter qu'avec la fondation par Cisneros de l'université d'Alcala de Henares (ville natale de Cervantès), au lendemain de l'expulsion des juifs (l'université s'annonce dès 1495 et ouvre en 1509), se poursuit un enseignement de la science théologique et de l'humanisme incluant bien sûr celui des langues, dont l'hébreu n'est pas exclu mais au contraire incontournable. Voir R. Carrasco, *op. cit.* ; M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, en particulier le premier chapitre « Cisneros et la préréforme espagnole », Genève, Droz, 1991.
16. Dette qui a été entre autres analysée par Freud dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, [1939] 1986.
17. *Op. cit.* p. 147.
18. Même l'Église catholique et les gens d'église reconnaîtront que l'Espagne des statuts de pureté de sang a oublié la loi chrétienne de l'amour du prochain et de l'interdit du meurtre. Le dérapage imaginaire est dès lors maximal dans la mesure où il se radicalise au point de révéler encore une fois que l'imaginaire est toujours, dans son essence, imaginaire de la fin.
19. H. Méchoulan, *op. cit.*, p. 21 et 136.
20. Le terme *pila*, employé au chapitre III pour nommer l'auge, se traduit aussi par *vasque*, *bénitier*, *fonts baptismaux*.
21. Voir à ce sujet la superbe et encore lumineuse lecture de Marthe Robert dans *L'Ancien et le Nouveau*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1963.
22. Par exemple, J. J. Saer, « Don Quichotte en liberté », entretien avec G. de Cortanze, *Magazine littéraire : Cervantès*, n° 358, octobre 1997.
23. B. Gracian, *Art et figures de l'esprit (Agudeza y arte del ingenio, 1647)*, Paris, Seuil, 1983, p. 279 : « La Vérité était l'épouse légitime de l'Entendement, mais Tromperie, sa grande rivale, entreprit de lui arracher sa place dans ce lit et de la chasser de son trône. [...] La Vérité ouvrit les yeux, détermina de n'aller plus sans artifice et, depuis lors, use d'invention, s'insinue par des détours, triomphe par des stratagèmes, peint ce qui est loin comme étant près, parle du présent au passé, dénonce chez un sujet ce qu'elle veut condamner dans un autre [...] et, par d'ingénieuses circonvolutions, en vient toujours au point précis de son intention ».
24. H. Méchoulan, *op. cit.*, p. 177.
25. Même si ce corps de l'hidalgo est pour quelque chose dans l'entreprise de déconstruction de la chevalerie, on peut rappeler la misère réelle de ces nobles de l'époque par ce commentaire de M. de Unamuno : « Misérable le noble qui, pour entretenir son honneur, fait pauvre chère à huis clos, et puis, payant de mine, sort dans la rue avec un cure-dent, bien qu'il n'ait mangé chose qui l'oblige à se les nettoyer. Misérable dis-je, celui qui a l'honneur chatouilleux et croit que l'on voit d'une lieue le rapetassement de son soulier, la graisse de son chapeau, la corde de son manteau et la faim de son estomac », cité par M. Escamilla-Colin, *Crimes et châtements dans l'Espagne inquisitoriale*, Paris, Berg International, 2 vol., 1992.
26. Éd. espagnole : M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Everest, S.A., 1997 ; texto y notas, L. Casanovas Marqués ; ilustrado por V. Zanetti.
27. *Don Quichotte II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 618.
28. Voir D. Aubier, *Don Quichotte prophète d'Israël*, Paris, Laffont, 1966

et R. Reichelberg, *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*, Paris, Entailles-Philippe Nadal, 1989.

29. Voir aussi R. Barkai (dir.), *Chrétiens, musulmans et juifs dans l'Espagne médiévale. De la convergence à l'expulsion*, Paris, Cerf, 1994. Après avoir rappelé les nombreux dérivés de l'arabe présents dans la langue espagnole, l'auteur ajoute : « Mais la présence musulmane et juive dans la culture espagnole et dans l'histoire de la péninsule ibérique ne se réduit pas seulement à des signes extérieurs et linguistiques. Derrière tout cela, une question se pose, grave et difficile : celle des strates mentales déposées par les deux cultures sémitiques dans la personnalité de l'individu et de la collectivité espagnoles ».

30. Voir H. Méchoulouan, *op. cit.*, p. 144 : « L'Espagnol souffrait d'une impatience de l'éternité qui déformait toute vision rationnelle de l'existence. Les succès militaires, les conversions, bref tous les procédés d'identification réussis, reconduisaient à chaque instant le contrat divin aux termes duquel l'Espagne acceptait de servir aveuglément les desseins de Dieu ».

31. Ainsi trouve-t-on dans le *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes*, de D. Reyre, Paris, Éd. hispaniques, 1980, les rubriques suivantes : « *Quixada* : nom sobriquet servant dans l'anthroponymie à désigner un homme à forte mâchoire » ; « *Quesade* : gâteau à base de fromage (*queso*) que l'on mangeait au carnaval » ; « *Quixana* : qui est sain ; (*Qui es sanus-Quisana-Quixana*) nom de l'hidalgo avant qu'il soit gagné par la folie chevaleresque. Le masculin *Quisano*, désigne à la fin du roman le héros guéri de sa folie (*Alonso Quijano el bueno*) » ; « *Quixote* (*Quijote*) : dérivé de gigot ; cuissot, pièce de l'armure ; la cuisse est aussi le symbole universel de la possession érotique, nom ironique pour désigner le plus chaste des amants », etc. Toutes ces références burlesques à la fonction orale ne sont pas négligeables. Don Quichotte a dévoré les livres et ne vit que de la parole, tel un prophète d'Israël.

32. *Ibid.* : « *ben*, en arabe et en hébreu : *filis de* ; *Ingil* : évangile ; *Éli* : mon Dieu ; *iggel* : Cerf, ce qui fait de l'historien arabe un " fils du Cerf ", c'est-à-dire de Cervantes ». On peut encore ajouter *angeli*, pour anges, ce qui donne *Seigneur Vérité, fils des anges*.

33. Les nombreuses controverses entre chrétiens et juifs qui ont occupé l'Espagne d'avant l'expulsion ont toujours pour noyau la reconnaissance du Messie, dont les « signes » sont débattus en place publique, dans le but, bien sûr, de faire entendre au peuple juif son erreur. La figure de l'âne revient souvent lors de ces disputes. Voir Nahmanide, *La Dispute de Barcelone*, Paris, Verdier, 1984. Dans leur

introduction au procès-verbal de cette dispute, É. Smilévitch et L.

Ferrier écrivent : « La question du Messie est la question la plus radicale que l'on puisse poser au sujet du pouvoir ; elle est celle de la continuité et de la pérennité des peuples. [...] À travers elle, c'est le sens de l'exil du peuple juif, dépossédé de la souveraineté, qui devient l'enjeu de l'affrontement. Si le Messie est déjà venu et que les Juifs ne l'ont pas connu, leur exil n'est plus qu'une inutile errance ».

34. Car cette mise en scène d'auteurs fictifs étrangers était une loi du genre.

35. J'emprunte ce titre au premier livre de Guillaume Apollinaire qui raconte comment l'enchanteur Merlin qui était immortel, fut enchanté et tué par la Dame du Lac. Or l'enchanteur est mort mais non son âme qui continue de faire entendre sa voix d'outre-sépulcre.

36. Ainsi, toute l'histoire du crypto-christianisme de la belle Zoraïde dans la dernière partie du premier livre. Crypto-christianisme qui permet d'inverser bien sûr le marranisme espagnol, et tente de faire porter à l'un le destin de l'autre.

37. R. Israël, « Sommes-nous tous des marranes ? », *Les Nouveaux Cahiers* n° 59, hiver 1979-80, p. 27.

38. *Ibid.*, p. 30 C'est toute la question de l'identité juive qui s'en trouve éclairée : « La judéité n'est rien d'autre que cette façon lucidement particulière d'être le semblable de l'Autre, tout en étant assez distinct pour lui renvoyer une parole qui soit vraie et non un écho [ou une pure image] ».

39. À cet égard, une blague juive nous donne un peu le sens de cette « folie » catholique pour celui qui y est amené de force : « Au temps de l'Inquisition, un espion fait subitement irruption chez un homme récemment converti (de force) au christianisme. C'est un vendredi et pourtant il est à table en train de manger du poulet ! – Comment, tu manges du poulet ! Tu es un faux chrétien, alors ! – Pas du tout, c'est du poisson ! Je sais bien qu'on fait maigre le vendredi. – Tu veux me faire croire que c'est du poisson alors que je vois bien du poulet ! – Mais non ! J'ai fait comme vous : je l'ai aspergé d'un peu d'eau, j'ai fait le signe de la croix et j'ai dit, Ceci est du poisson, Ceci est du poisson ! Et voilà ! Maintenant c'est du poisson ». M.-A. Ouaknin et D. Rotnemer, *La Bible de l'humour juif*, Paris, Ramsay, 1995.

40. « No siempre hay tocinos donde hay estacas ». Autrement dit, même les crochets pour suspendre le lard deviennent un signe qui, de ce fait même, se voit frappé de suspicion.

41. « [...] ce qu'il a laissé d'écrire » est une tournure un peu archaïque pour « ce qu'il n'a pas écrit ».

MOI SEULE EN ÊTRE CAUSE... » LE SUJET EXACERBÉ ET SON DÉSIR D'APOCALYPSE

JEAN-PIERRE VIDAL

Je marche entre deux éternités

Diderot (Salon de 1767)

*Ça s'appelle une compensation colossale. Le phantasme absolu
comme s'avoir absolu en sa gloire la plus endeuillée : s'engloutir pour
être auprès de soi, faire de soi une bouchée, être-devenir (en un mot
bander) son propre mors.*

Derrida (Glas)

Certes on ne se tient pas quitte de l'apocalypse par une formule ; il faut pourtant avouer ici d'entrée de jeu que le parti pris de cet article qui, on le verra, considère, loin de toute perspective religieuse, l'apocalypse comme une fatalité discursive, s'énonce en un aphorisme dont on souhaiterait que ce qui suit éprouvât non pas peut-être la justesse, mais du moins la congruence à ce type de discours : imaginer l'apocalypse est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort.

Ainsi, au moins dans sa dimension prédicatrice, le discours apocalyptique a-t-il tous les dehors d'une rétribution anticipée, au plein sens de l'oxymore qui situe l'effet avant même la cause et la vengeance avant l'offense. Nous le verrons d'ailleurs, le discours apocalyptique ne dit pas seulement la fin des temps au plan de l'énoncé, il opère aussi au niveau rhétorique ce que j'appellerai une mise en paradoxe du temps par le biais de ces figures – analepse, hyperbate, anaphore – qui disent l'impensable du désir et la toute-puissance du langage et de la fiction qui s'en déploie. L'apocalypse c'est aussi ce rêve éveillé en forme de réassertion du sujet menacé, rêve d'un quant-à-soi éternel auquel les sortilèges du langage viennent prêter la force irrésistible d'une épiphanie. Car s'il faut décidément une fin, le plus grand scandale du sujet, individuel et collectif, ce n'est point tant qu'elle ait lieu mais que son avènement ne touche, justement, que ce sujet, ainsi outrageusement cerné. Le scandale de la fin c'est qu'elle soit élective et ponctuelle. L'humoriste Francis Blanche eut, dit-on, sur son lit de mort (naturelle), ce bon mot : « Pourquoi moi, Seigneur ? » Et tout est là en effet. Celui qui enfin ne peut plus nier, comme le

fait même d'être en vie, justement, l'incitait «naturellement» à le faire, qu'il va mourir, crie à l'impossible, à l'inadmissible, à l'injustice, et hurle au monde. Agonisants, c'est aussi de colère que nous mourons. Aussi voue-t-on volontiers à la mort l'univers entier, mais en disant du même souffle (divin, il va de soi, car Dieu commence où nous finissons) que, pour ce qui est de sa ponctualité inéluctable, ce n'est, au fond, un piège que pour les méchants qui, eux, y resteront pris, quand le sujet du discours, lui, s'en échappera encore, sauvé, élu, et cette fois-ci pour de bon. Le temps ici encore s'absente à lui-même. L'élu meurt et ne meurt pas tandis que les méchants meurent plutôt deux fois qu'une. Qu'est ce discours sinon le jeu logique et rhétorique de qui, face à l'impensable de sa propre mort, active le seul recours qui lui reste: l'imaginaire mais épandu à l'aune de la réalité, dans une sorte de mathématique du déni: puisque je dois mourir je ne mourrai plus jamais mais eux, au contraire, ils vont mourir deux fois. Comme si je me départais de la mienne en doublant la mort des autres, la somme restant toujours la même. La mort scandaleusement individuelle se noie en effet dans la mort unanime de l'apocalypse et sa ponctualité – l'événement de ma mort se perd dans l'abolition pure et simple du temps. On serait tenté de dire que c'est la même logique de l'indifférenciation salvatrice qui agit ainsi sur le temps, pris à ces deux niveaux différents, subjectif et objectif, si de ce temps enfin mort ne resurgissait... une autre vie, éternelle, divine par définition, inconcevable parce que au-delà du temps. La rhétorique avait un nom pour ce sursaut étrange où quand tout est fini reste encore quelque chose et qui vient rétroactivement se placer avant la fin; elle nommait cette figure (car c'en est une): l'hyperbate. Plus encore qu'une métaphore, la «vie» éternelle est une hyperbate: c'est une vie qui n'est pas «la» vie mais ne se conçoit que comme un autre de cette vie qu'elle efface.

Pas de discours apocalyptique sans hyperbate, du moins encore une fois, dans sa dimension prédicatrice. Car, au contraire, l'autre dimension du discours apocalyptique, celle qui n'annonce qu'en termes de

conclusion d'un déchiffrement, celle qui ne voue à rien qu'à l'imparable nécessité des signes, le discours que je dirai, donc, de Cassandre, ce discours nie toute hyperbate et renvoie au contraire le sursaut à l'avant de l'apocalypse. Être attentif aux signes annonciateurs c'est, au-delà de cette attention, prendre garde et peut-être changer le cours des choses pour que l'apocalypse n'advienne pas. La révélation ici «donne» le temps. Le temps de surseoir à l'actualisation. Si, au plein sens du mot, l'apocalypse est l'adéquation parfaite d'un dire prévisionniste (ou prophétique) et d'un voir advenu, les deux coïncidant enfin dans l'éclat de l'événement pur, celui qui du même coup met fin au langage et au sujet parce qu'il comble toutes les distances où, l'un par l'autre, ils s'ébattaient, si l'apocalypse met fin au temps parce que la singularité humaine s'y résorbe définitivement, si l'apocalypse est la fin des fins, y compris en tant qu'épuisement de tous les possibles, alors le sursis que le discours de Cassandre appelle, fût-ce par la négative, de ses vœux, devient le lieu par excellence du sujet, ce sursaut toujours reconduit, cet être dont l'inaccomplissement forme la vie même. Se souvenir de son futur, placer l'éternité dans l'éphémère de ses actes et de son engagement, se cramponner à toutes les distances, être dans l'écartèlement d'un rapport au monde en forme de déictique, tels sont les effets et les fins du discours de Cassandre. La rhétorique avait un nom pour cet autre sursaut où pour que rien ne finisse il faut jouer de la répétition, mais transformante, variationnelle, ouverte dans la quasi-identité du même et de l'autre, le sujet étant lui tout entier pris dans ce «quasi», comme si s'énonçait là le toponyme par excellence et comme si de cet espace occupé naissait le nomadisme de la vie, de cette coïncidence l'envol de ce sujet; la rhétorique nommait cette figure (car c'en est une): l'anaphore. Mais c'est au sens particulier que Kristeva donne à ce terme que cet article fera appel quand il s'agira de définir le discours apocalyptique comme une folie déictique, le déport syntagmatique d'une situation foncièrement et irrémédiablement paradigmatique.

Plus qu'au discours de Cassandre, c'est, mon titre l'indique, au discours que je dirai de Camille¹ que ma

réflexion s'attachera ici. C'est le discours de l'imprécation performative: puisse-je voir votre apocalypse, dit en substance Camille, et qu'elle m'emporte avec vous. Point d'hyperbate ici non plus, sinon celle, implicite, qui fait que d'autres peuples survivront à l'*Urbs* rayée de l'orbe. L'apocalypse ici reste d'une certaine façon «privée» et l'on voit d'ailleurs mal comment un regard attaché à lire le discours de la fin en littérature pourrait discerner autre chose que ces fins toujours privées, fussent-elles, comme ici, celle d'un peuple entier. Mais ce qui nous retiendra surtout dans cet extrait de l'*Horace* de Corneille, c'est l'élasticité constitutive de cette sphère privée, la façon dont elle fluctue avec l'espace de l'Autre. Car, une recherche prochaine le montrera, on l'espère, les textes canoniques, au premier rang desquels celui de Jean, jouent de la dialectique un/quelques/beaucoup/tous (réduite en le «quelques/beaucoup» des élus de l'hyperbate), selon une stratégie qui a tous les traits d'une cérémonie, qui est même, à mon sens, la pure «formule» de tout cérémonial et de tout rituel. Avec toutes les ressources de la rhétorique la plus maîtrisée, la plus sonore, la plus rythmée (le rythme est le pouls même de l'apocalypse, j'y reviendrai), le texte de Corneille offre une superbe illustration de cette cérémonie de mort que le sujet, au bout de sa rage encore amoureuse, entreprend de déployer comme un thrène que le bras vengeur d'Horace transformera en épithalame: «Va dedans les enfers joindre² ton Curiace».

Mais avant d'en venir nous-même à ces extrémités, il serait bon de passer par un des textes de l'histoire de la littérature qui montre le mieux le scandale insupportable de la mort privée dans son rapport à l'Autre, y compris dans la forme logique la plus concentrée (et en même temps la plus généralisante) que puisse prendre ce rapport, celle du syllogisme: *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï.

Curieusement, cette longue nouvelle représente une sorte d'hyperbate dans la syntaxe biographique de Tolstoï: c'est en effet après avoir abandonné l'écriture, avec un certain fracas médiatique, pendant près de dix ans, qu'il l'a écrite, comme un remords ou un sursaut

de désir. Peut-être pour régler son compte non pas à la mort, bien sûr, mais à son angoisse.

LE GRAND ORDINAIRE DE LA MORT

«L'histoire révolue d'Ivan Ilitch était à la fois très simple, très ordinaire et parfaitement atroce»³. Ainsi le commentaire qui, en début de deuxième chapitre, s'attache à l'histoire du malheureux juge, place-t-il d'entrée de jeu le récit de sa mort sous le signe d'une dualité un peu paradoxale puisque l'histoire d'Ivan Ilitch est à la fois ordinaire et atroce. Ordinaire comme une vie, atroce comme la mort qui la clôt, est-on tenté de lire d'abord. Mais ce n'est pas si simple: la fin du texte nous apprendra en effet que c'est plutôt la mort qui est ordinaire et la vie d'Ivan Ilitch qui fut «atroce»⁴, dans sa banalité même, celle d'un homme toujours soucieux des convenances et de l'approbation de la bonne société et qui pour cette raison aura vécu jusqu'au bout le «divertissement» pascalien. Rien ne dit mieux cette inversion radicale que la mort imminente fera subir au sens de la vie d'Ivan Ilitch que ce médaillon «accroch[é] à sa chaîne de montre [...] portant la devise *Respice finem* [...]» (*ibid.*, p. 79). Il l'achète à sa sortie de l'école, quand l'avenir semble s'ouvrir à lui si radieux que la traductrice elle-même s'y laisse prendre et, oubliant son latin, n'entend là que ce qu'il veut bien entendre, lui: «Considère ton but» (*ibid.*, notes, p. 273), comme si cela ne voulait pas dire aussi «Envisage ta mort»! Ce médaillon est décidément une anamorphose aussi imparable que celle des *Ambassadeurs* de Holbein; une vanité mesure le temps du juge et l'Ecclésiaste ne le lâche pas.

Mais il est un autre embrayage sémantique commandé par cette ouverture de chapitre: très simple et très ordinaire en vérité la mort de quiconque mais parfaitement atroce celle du sujet. Ce «à la fois» balise en effet le seuil de l'altérité, il conjoint les autres, tous les autres, et ce «moi» qui ne leur est décidément pas commensurable. Il ouvre les guillemets du scandale de la mort du sujet.

Comme tel, il reprend en miniature l'architecture narrative de la nouvelle qui commence par le regard de l'Autre sur l'événement intime, ainsi, comme il se

doit, objectif : le chapitre premier, en effet, nous fait voir des juges en suspension d'audience qui discutent tandis que l'un d'eux lit un journal : « Messieurs ! dit-il, Ivan Ilitch est mort » (*ibid.*, p. 63). Tout le reste de la nouvelle constitue donc une gigantesque analepse qui rendra d'autant plus poignants et dérisoires les efforts d'Ivan Ilitch pour repousser cette mort que nous savons d'entrée de jeu qu'il est mort. Car jusqu'ici le titre seul n'y suffisait pas, bien des acceptions métaphoriques possibles du signifiant « mort » laissant malgré tout le lecteur dans une relative indécision.

C'est donc la chronique nécrologique que le magistrat défraie. Et le lecteur, quant à lui, se voit présenter le personnage, pour ainsi dire, dans son milieu « naturel », c'est-à-dire social, rien d'autre qu'un juge parmi des juges. Et qui, c'est la loi, c'est la vie, sera remplacé :

*Ivan Ilitch était le collègue des messieurs qui se trouvaient là, et tout le monde l'aimait bien. Il était malade depuis quelques semaines déjà ; on disait que sa maladie était incurable. Il était maintenu en fonction, mais on considérait plus ou moins que, s'il décédait, Alexéïev pourrait être nommé à son poste, Alexéïev étant lui-même remplacé par Vinnikov ou par Chtabel. De sorte que, à l'annonce de sa mort, la première réaction de chacun des messieurs réunis dans le cabinet fut de supputer l'effet que cette mort pouvait avoir sur les mutations et les promotions tant des magistrats eux-mêmes que de leurs relations. (*Ibid.*, p. 64)*

Et l'on passe aussitôt dans les pensées de chacun pris séparément, de sorte que, du texte du journal au monologue de chacun et, dans le passage cité, de l'amitié inspirée universellement par Ivan Ilitch à l'empressement mis à l'effacer en prenant sa place, le début de la nouvelle suit une courbe qui sera celle de son ensemble : de l'objectivité distraite du groupe à l'irréductible solitude du sujet, de la société à l'individualité la plus nue, du décor au corps, l'agonie d'Ivan Ilitch sera aussi l'ascèse d'une altérité résorbée. Car l'altérité c'est aussi l'aliénation et sur son seuil le malentendu règne, bifide, tel un Janus de la double entente. Rien n'illustre mieux cette inversion en forme de continuité de l'altérité réduite en quelque sorte à une spatialisation que la fin du texte :

« C'est fini » dit quelqu'un au-dessus de lui.

Il entendit ces mots et les répéta en lui-même. « C'est fini la mort, se dit-il. Il n'y a plus de mort. »

*Il prit une goulée d'air, s'arrêta au milieu de l'aspiration, son corps se raidit et il mourut. (*Ibid.*, p. 157)*

Tout le texte tient donc dans l'espace, symboliquement incommensurable, qui va du « Ivan Ilitch est mort » du début à ce « ...et il mourut ». Car ce dernier soupir, le texte le dit bien, est une respiration... comme une autre, une goulée d'air qui simplement s'interrompt. Ce calme naturel de la mort enfin admise et ainsi, pourrait-on dire réduite, effacée même, n'est que l'ultime torsion, l'ultime volte, l'ultime coup de théâtre d'un cheminement qui se sera imposé à la lecture comme un dévoilement : ce qu'il y a sous le froid constat nécrologique c'est un autre sens du signifiant « mort », un sens habité mais qui à la fin revient au même. À Dieu près. Mais ceci est une autre histoire⁵. Quoi qu'il en soit, l'analepse qui voit le récit, comme je l'ai dit, revenir sur cette mort cette fois du point de vue du sujet, est elle aussi une forme d'hyperbate puisque non seulement ce point de vue vient en quelque sorte s'ajouter à ce qui déjà est clos mais qu'en plus il montre une fin non coïncidente, toujours décalée par rapport à elle-même, une fin qui ne s'accomplit pleinement qu'avec le tout dernier mot du texte, ce passé simple qui vient enfin inscrire dans un présent – et l'on serait tenté alors de parler de présent absolu puisque c'est ici le temps de la lecture qui vient « coïncider » avec le temps de la fiction – le passé composé inaugural où se disait le regard de l'Autre.

Profonde vérité que cette structuration puisque s'il est une chose qui s'avère impossible au sujet c'est bien de « vivre » sa mort, de coïncider avec elle. Le texte de Tolstoï le dit bien : la mort est toujours déportée ou, comme le dit Lacan : « La question de la mort, celle de la naissance, sont en effet les deux dernières qui n'ont pas de solution dans le signifiant »⁶. Avoir une solution dans le signifiant, ce serait accrocher encore (ou déjà) le sujet à une structure qui le maintienne (ou l'inscrive) dans l'horizon de la signification en

donnant déjà encore et toujours forme à sa représentation. Or la mort, comme la naissance, est irréprésentable. Comme les deux éternités dont parle Diderot, celle de l'en-deçà et celle de l'au-delà du sujet.

Mais si Ivan Ilitch ne peut, donc, absolument pas coïncider avec sa mort, du moins l'accepte-t-il à la fin dans ce qui représente un véritable dénouement, au plein sens du terme. Mais auparavant, quand le sujet s'éprouve encore dans sa pleine irréductibilité ou, si l'on préfère refuse son être-pour-la-mort, comme dit Heidegger, le scandale qu'il éprouve se manifeste par une sorte de défi ouvert à la logique. Il y est question, encore une fois, du rapport à l'Autre et dans des termes insensés dont la lecture ici ne nous préparera que mieux à aborder la logique numérale à l'œuvre dans les imprécations de Camille. Soit, donc, le célèbre syllogisme de Socrate transcrit ici en Caïus.

LE REFUS DU SYLLOGISME

Relisons le début du chapitre VI qui se trouve, et ce n'est sans doute pas un hasard, sensiblement au centre de la nouvelle, en termes de divisions sinon de pages :

Ivan Ilitch voyait qu'il mourait, et il était désespéré en permanence.

Au fond de lui, Ivan Ilitch savait qu'il mourait, mais loin de s'y être habitué, il ne comprenait pas, tout simplement, il ne pouvait pas se mettre cela dans la tête.

L'exemple de syllogisme qu'il avait appris dans la Logique de Kiesevetter: «Caïus est un homme. Tous les hommes sont mortels, donc Caïus est mortel» lui avait paru juste toute sa vie en ce qui concernait Caïus, mais non par rapport à lui. Pour l'homme-Caïus, pour l'homme en général, c'était parfaitement juste; mais lui n'était pas Caïus, il n'était pas l'homme en général, lui il avait toujours été un être tout à fait, tout à fait spécial par rapport à tous les autres; lui, il était le Vania qui avait sa maman et son papa⁷, qui avait Mitia et Volodia, ses jouets, son cocher, sa nounou et, après la nounou, Katenka, qui avait eu toutes les joies, tous les chagrins, tous les engouements de l'enfance, de l'adolescence, de la jeunesse. (Ibid., p. 119-120)

Le syllogisme est un filet mortifère qui vient prendre le sujet au piège de l'Autre; on remarquera qu'en toute rigueur le discours intérieur prêté à Ivan

Ilitch lui oppose cette figure de la réassertion déictique par excellence qu'est l'anaphore. On voit ici en effet fort bien comment la déclinaison anaphorique du nom d'Ivan, de sa famille, de ses amis, domestiques et possessions puis de ses affects et des phases de sa vie s'oppose avec une sorte de rage désespérée à l'inamovible Caïus, objectivé et même objectalisé dans l'armature du syllogisme, éternisé et réifié dans le signifiant sans signifié qu'est le nom, livré seul à la généralisation, ce cancer. Caïus n'a ni temps ni espace humain, il n'est qu'une uchronie, une utopie logique. La mort qui cerne Ivan est renvoyée vers la ponctualité d'un nom ou la diffusion trop unanime de la généralité («l'homme en général»): entre ces deux éternités le sujet prend ses aises dans son histoire et dans ses lieux, le discours lui assure la durée indéfinie qui est le nom propre de l'éternité des hommes. Caïus n'est qu'un point, Ivan, lui, est un réseau, un rhizome même (puisque'il est au fond question de racines de l'être), ondoyant, divers, assuré de tous les échos que lui donnent les petits autres (pour parler encore lacanien), hommes et choses, de son entourage.

La suite du passage va oublier la mineure du syllogisme et d'une certaine façon refuser la conclusion, parce qu'il s'agit au fond de scinder les prémisses en donnant à «homme» un sens individualisé jusqu'à l'irréductible, en brisant l'équation qui fait de Caïus un homme et en lui opposant en quelque sorte le «moi seul» de Camille :

L'avait-il connue, Caïus, cette odeur du ballon à bandes de cuir que Vania aimait tant? Caïus embrassait-il comme lui la main de sa mère, et l'entendait-il, Caïus, ce bruissement de soie que faisaient les plis de la robe de sa mère? Caïus s'était-il insurgé contre les petits pâtés à l'École de Jurisprudence? Caïus avait-il été amoureux comme lui? Caïus pouvait-il, comme lui, présider une séance? Allons donc!

Eh oui, Caïus est mortel, et il est juste qu'il meure, mais pour moi, Vania, Ivan Ilitch, avec tous mes sentiments et mes pensées, pour moi il en va tout autrement. Et il ne se peut pas que je doive mourir. Ce serait trop affreux. (Ibid., p. 120)

Même si le conditionnel final vient introduire quelque doute assassin, on voit comment le déni

s'organise à partir d'un face-à-face Caïus-Vania, l'homme en soi (majeure) et l'homme en général (mineure) cédant la place à l'homme-Vania dans cette specularité qui revient, au fond, à nier le temps du «donc» envisagé ici comme le lieu d'une pseudonymie menaçante (Caïus valant pour Vania) et donc, comme il se doit, renversé de façon délirante en une sorte de: «donc Vania n'est pas mortel». Et c'est ici l'irréductibilité sensorielle des instants d'une vie qui s'oppose à la surface mate d'un nom auquel on ne peut associer nulle image, qu'on ne peut en quelque sorte adjectiver, qui ne rayonnera jamais dans une chaîne métonymique. Bien entendu elle se dit par une exacerbation déictique: nul Caïus ne connaîtra jamais *cette* odeur, *ce* bruissement, *cet* amour. Ramassé sur lui-même, le sujet s'est porté à l'extrême limite de son rapport au monde, là où il n'est plus que ce qui désigne. Là où l'anaphore n'est plus une déclinaison mais un va-et-vient tenu, le lieu même d'un rapport désigné, mobile et toujours reconduit par sa mobilité même, dans l'espace du «théorique» au sens grec, c'est-à-dire cet espace mental où désigner c'est se faire voir et où, comme dirait Lacan, le «je» est toujours déjà dans le tableau qu'il contemple. Voyons un peu.

L'ANAPHORE, PLI DU MONDE

Il nous faut, pour bien montrer ce qui se joue ici, passer par le sens que donne Julia Kristeva à cette notion, rhétoriquement plutôt insignifiante dans son éloquence un peu scolaire et linguistiquement au contraire capitale puisque c'est en grande partie sur elle que s'assure la cohésion du texte. Si en elle la rhétorique insistait d'abord sur la répétition à effet amplificateur et la linguistique sur la variation dans la désignation d'un sujet toujours clairement identifié bien qu'un peu flottant tout de même, Kristeva va donner toute sa portée à la figure en revendiquant comme la vérité du déictique qu'elle est son aporie constitutive (pas de répétition sans variation, pas de variation sans répétition) et sa capacité de suturer ces deux entités irréductibles et inséparables que sont le monde (ou l'Autre) et le sujet (ou le je). Il s'agit, expressément, d'une pratique de désignation qui

revient aussi à une advenue, simultanément du monde et au monde:

Avant (cette antériorité est spatiale et non temporelle) le signe et toute problématique de signification (et donc de structure signifiante) on a pu penser une pratique de désignation, un geste qui montre non pas pour signifier, mais pour englober dans un même espace (sans dichotomie idée-mot, signifié-signifiant), disons dans un même texte sémiotique, le «sujet», l'«objet» et la pratique. ⁸ (Les guillemets et les caractères romains sont de Kristeva)

On voit bien tout ce que cette notion doit à la *fantasia* des Stoïciens, occupés dans leur théorie du signe, on le sait, à construire le rapport au monde sous la forme d'une continuité s'infléchissant progressivement, de la simple désignation à la connaissance vraie⁹. On voit aussi implicitement l'idée, plus généralement grecque, contenue dans le verbe *theorein* qui, à partir de la même racine qui a donné «Dieu» et «l'apparaître», veut dire à la fois «discerner» et, aussi bien inversement que conséquemment, «se faire voir»¹⁰, par l'entremise de son deuxième sens, fort surprenant, en apparence, dans sa précision et son caractère pratique: «aller comme député d'un État pour assister à des jeux publics ou pour consulter un oracle»¹¹. Curieusement, il sera question, dans *Horace*, des deux, puisque Camille va consulter un oracle qui lui annonce sa mort où elle croit voir un mariage et que ce mariage, avec son Curiace qu'elle ne connaîtra que dans la mort, surviendra à l'occasion de ces jeux publics que représente le combat «singulier» devant le front des troupes des trois Horaces et des trois Curiaces. Mais n'anticipons pas. Ce qui devrait nous retenir ici c'est que pour une certaine pensée grecque (et *L'Apocalypse* de Jean est écrite en grec¹²), toute représentation est une solution de continuité où ce qui se rend présent c'est le regard, le regard comme lien ou mieux comme interface. Ainsi voir c'est non seulement être vu (parce que convoqué dans le présent de la présentation) mais encore, parce que cette représentation implique une distance dans le temps même où elle la comble, être susceptible d'être pris

pour, de valoir pour, d'être le représentant, celui qui parade et se fait voir au nom des autres. Le narrateur de *L'Apocalypse* de Jean n'aura pas d'autre fonction que de marquer cette place du regard comme dévoilement réciproque de l'homme et de Dieu¹³, révélation de leur indissolubilité avant leur « intégration » finale, quand il n'y aura plus de fin. Jean ou le représentant universel, des hommes auprès de Dieu, de Dieu auprès des hommes. Jean ou le passeur (et le passage). Jean ou le miroir sans tain.

On voit bien, dès lors, qu'il s'agit essentiellement de solidarité, au sens étymologique d'« appartenance à un même espace », solidarité entre le sujet et l'Autre, l'homme et le monde, solidarité pour ainsi dire constitutive dans la mesure où, Lacan l'a bien montré avec son stade du miroir, il s'agit de l'émergence du sujet, de son extraction-projection à partir du lieu de l'Autre ainsi rétrospectivement posé comme tel. Encore une figure, mais qui n'est plus rhétorique (à moins d'y voir non seulement une métonymie mais la métonymie même), de la non-coïncidence : pour le sujet, être, c'est toujours être séparé-conjoint, en temps et lieu, mais certainement pas pour les siècles des siècles. Et c'est justement parce que cette non-coïncidence constitutive est une forme symbolique d'éternité que, lorsqu'il est question de ce qui la borne, la mort, le sujet ne peut que la prolonger encore éperdument dans une hyperbate insensée. Car mourir c'est peut-être enfin coïncider, mais avec quoi ? Et qu'est-ce alors qui coïncide, puisque, par définition, ce ne peut être le sujet ?

Si imaginer l'apocalypse est, comme je le prétends, une vengeance discursive, le sujet vengeur va s'occuper tout entier à défaire la solidarité, à l'émietter, à la réduire en poussière, à l'atomiser. Comme si son verbe imprécateur était aussi un arpentage, un mesurage de la distance entre lui et l'Autre, une distance à vivre comme un rythme dont chaque moment l'assure de sa survivance en précipitant mais lentement la fin des autres, il va répartir, diviser les maux et les hommes, les élus et les maudits, un tiers par ci, un tiers par là, sept ici, sept là, et puis douze mille de chacune des douze tribus d'Israël pour un

total de cent quarante quatre mille (voir Jean, encore). Car il tient soigneusement ses comptes. Le fomentateur d'apocalypse a la manie du nombre, c'est un apothicaire et un collectionneur. Ou encore, comme Camille à qui nous arrivons enfin, une enragée des opérations mathématiques fondamentales : diviser, multiplier. Car décidément l'Autre au regard du sujet a une géométrie variable.

LA FAMILLE SPÉCULAIRE ET LA VARIABILITÉ NUMÉRALE

On devrait représenter *Horace* dans un labyrinthe de miroirs : tout s'y redouble et tout s'y répercute jusqu'à cet infini qu'évoquent deux miroirs placés face à face. La situation dramatique est un palais baroque où les personnages – comme dans tout Corneille d'ailleurs – se débattent dans un labyrinthe de dilemmes, de choix et d'apories, qui symbolise peut-être au fond le politique et ses exigences, ce qui incidemment expliquerait peut-être pourquoi ce théâtre, en ces temps d'extinction du politique, nous est devenu si étranger. Car le politique commence à l'accommodation de l'Autre, c'est-à-dire, sans doute, à la façon dont on s'en accommode mais aussi dont on accommode son image en fonction du miroir qu'il nous tend.

La première situation spéculaire que nous offre *Horace*, la plus importante aussi, c'est celle que vivent le frère et la sœur. Horace est marié à Sabine, la sœur d'un Curiace dont Camille a pour amant l'un des frères. On ne saurait rêver intrication plus serrée de ce nœud symbolique en miroir où l'individu, dépris de sa famille biologique (qui, à vrai dire, se limite véritablement à la mère dont il est directement issu), prend part à la circulation des biens et des êtres sans quoi il n'est pas de société : la belle-famille (tous les mythes le disent) est l'aboutissement du tabou de l'inceste et l'antichambre du social, lorsqu'il ne se réduit plus à la socialisation de l'enfant. Dans le drame familial qu'est *Horace*, ce trait se trouve encore souligné du fait qu'il n'y a, sur scène et dans les ressorts du drame même, pas d'autre figure de mère que celle... des états. Mieux même, l'un de ces états, Albe, est présenté comme la mère de l'autre, Rome :

Sabine, dans une tirade d'ouverture dont les imprécations de Camille se souviendront, ne dit-elle pas notamment ceci à Rome à laquelle elle s'adresse : «Albe est ton origine: arrête et considère/ Que tu portes le fer dans le sein de ta mère» (Acte I, scène I, vers 55-56). Discours que reprendra le dictateur d'Albe, dans une adresse devant le front des troupes (Acte I, scène III) qui nourrira lui aussi le discours apocalyptique de Camille, en qualifiant cette guerre de guerre civile et en proposant de la régler non pas par une paix mais par un combat singulier... pluriel: trois champions de chaque côté. Comme par hasard, le choix des princes restera dans la belle-famille: les trois frères Curiace contre les trois frères Horace.

Nous touchons ici au plus près de ce qui fait le rapport, peut-être inattendu, entre Ivan Ilitch et Camille, entre la mort et l'apocalypse: de la mort individuelle ressentie comme scandale à l'apocalypse universelle envisagée comme salut, le sujet parcourt l'espace du nombre de l'Autre en sens inverse. Si Ivan Ilitch voit insensiblement tous ses liens se défaire et, dans une tentative désespérée pour sauver sa mise, va jusqu'à dénier lui-même au syllogisme de la solidarité fondamentale toute vérité dans son cas, Camille, elle, commence par tout réduire, tout ramener à elle avant de multiplier (les maux, les ennemis de Rome) pour revenir à elle à la toute fin et coïncider non pas avec sa propre mort mais avec celle de Rome, dont on n'oubliera pas qu'elle est aussi... sa mère.

Cioran dit, fort justement, que «vivre, c'est s'aveugler sur ses propres dimensions»¹⁴. C'est bien dans cette «surdimensionnalisation» du sujet que le proférateur d'apocalypse croit trouver son salut en forme d'hyperbate discursive: il multiplie comme on divise, c'est-à-dire pour réduire, ralentir, effacer même cette mort qu'il déborde et noie sous le nombre dans toute la furie de son imprécation. Mais cela commence par un corps à corps, une empoignade singulière. Écoutons Camille:

*Rome l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!*

*Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!*
(Acte IV, scène V, vers 1301 à 1318)

Camille semble ici raturer le palindrome mythique qui vouait Roma à Amor: Rome est ici au contraire le lieu de la mort¹⁵ de l'amour, le lieu de la mort tout court, voué lui-même à la mort; l'anaphore sonne son glas et une sorte de jeu de mot infratextuel¹⁶ encadre la tirade pour en donner en quelque sorte l'armature, de la flamme amoureuse au foudre divin. De l'amour au courroux du ciel «allumé» par les vœux du sujet blessé, du moi le plus intime à l'Autre le plus absolu, c'est tous les états de l'homme que le verbe de Camille arpente. Et ce mouvement est une pulsation, le battement d'un cœur rhétorique dont la contraction serait une réduction au singulier du duel, la dilatation une multiplication jusqu'à l'universelle déflagration.

LE POULS DE LA RAGE

Tout est parti d'un combat singulier, multiplié par trois, puis divisé encore par trois, puisque Horace, compensant la mort immédiate de ses deux frères par un simulacre de fuite qui contraint les trois Curiace, diversement blessés, à se diviser, selon leurs forces, pour partir à sa poursuite, les liquide un par un. C'est déjà dans Tite-Live et la logique numérale, la spécularité et le thème de la fraternité adverse nous disent bien qu'on est encore très près du mythe dans cette proto-histoire de Rome.

Camille, elle, reprenant la stratégie réductrice des deux états, mais pour ravager plutôt que pour épargner, commence par ramener le combat à une affaire entre elle et Rome, autant dire elle et l'Autre, l'individu et l'État, le sujet et l'entité abstraite où se précipite le collectif: «Rome, l'*unique* objet de *mon* ressentiment». Non seulement Camille s'isole mais elle pointe aussi Rome, se posant de toute la force de son opposition réduite au duel, en une sorte de degré zéro de l'anaphore ramenée au geste déictique de Kristeva, sommation et défi. Puis l'anaphore proprement rhétorique déroule ses variations et loin qu'il faille y voir, platement, l'insistance et l'amplification oratoire que nous disent les traités, c'est un découpage en règle qu'elle produit. Après le «elle et moi» du premier vers, le deuxième vers met en scène les hommes (toi et lui) sous la forme du sacrifice offert à Rome en la personne de l'amant *dérobé* à Camille (c'est elle à la fin qui lui sera *rendue* par Horace). Les troisième et quatrième viendront consommer cette guerre intestine en opérant une véritable dissociation familiale. «Rome qui t'a vu naître...» dit Camille, rendant ainsi audible dans son effacement le «nous» que son statut de sœur d'Horace commanderait. Cette position est symétrique de son «Rome, l'unique objet de *mon* ressentiment...». Horace n'est même plus un frère – dans toute cette tirade, jamais n'est évoqué le lien qui les unit – il n'est qu'un «bras» et la fureur de Camille passe vite par-dessus lui, comme si elle ne faisait qu'inverser le parcours des sentiments: l'honneur qu'elle (Rome) lui (Horace) témoigne devient la haine qu'elle (Camille) lui (Rome) porte. Ni frère ni mère, la solitude du sujet blessé dans son amour (dans son narcissisme?) n'autorise plus en regard que l'altérité radicale de la monstruosité. La haine de Camille est une ascèse qui reprend ironiquement et à un autre niveau la ruse d'Horace. Celui-ci avait combattu la supériorité du nombre et son caractère massif par l'extensivité, étirant en ruban, en tablant sur la diversité des blessures et des forces, ce qui eût dû se présenter compact. D'une certaine façon, au plan du discours, c'est la même stratégie qu'applique Camille pour faire le vide autour d'elle.

Vient ensuite la multiplicité des maux qu'on appelle sur Rome et cela commence, puisqu'on était parti d'une guerre fratricide, par une multiplication, au contraire, des ennemis extérieurs¹⁷, progressivement grossis, boule de neige de peuples, depuis les voisins (la famille encore) qu'on appelle à «saper ses *fondements*», comme Camille répudiait, elle, ses commencements natifs, jusqu'aux points cardinaux et aux «bouts de l'Univers». La multiplication des peuples se jouera de la multiplicité des obstacles («et les monts et les mers») et sera suivie «naturellement» par la guerre intestine, au pied de la lettre même, puisqu'il sera question d'«entrailles» à déchirer. Naturellement parce que le va-et-vient à quoi se règle l'altérité s'applique maintenant à Rome, comme une sorte de virus que lui aurait injecté Camille¹⁸, et que tout ce qui se dresse pour séparer Rome de sa fin («monts», «mers», «murailles», le «naturel» de la succession, sa continuité, sont assez soulignés par la paronomase) devra être abattu.

Mais il ne suffit pas que sa fin soit humaine, qu'elle soit ce corps qui s'éventre, ce sujet que les petits autres liquident, il faut que l'Autre s'en mêle. Le «courroux du Ciel» viendra relayer la haine de Camille, la foudre venger sa flamme et réduire en poussière le lieu («ses maisons en cendre») et son héros («tes lauriers en poudre»). Ne resteront plus enfin que le grand Anonyme qu'est le dernier homme, au moment où son dernier souffle semble coïncider avec la fin de toute vie, et celle qui vaincra la mort en se la donnant elle-même, en implosant littéralement de joie¹⁹. Dieu seul reste et il suffit, dit-on, mais le texte semble dire ici, en une curieuse hyperbate, que Camille seule reste et il suffit et elle suffit.

POUR FAIRE UNE FIN

L'apocalypse est toujours une cérémonie de l'immanence indéfiniment différée, c'est un jeu de cache-cache avec le temps où le sujet, ce déport, nie jusqu'au bout la ponctualité de sa mort. Et c'est pourquoi en son discours, prédire c'est aussitôt menacer, ne serait-ce que de l'advenir, et menacer c'est faire. Ce n'est pas seulement que l'avenir soit

ponctuellement menaçant, c'est que tout avenir est une menace car tout avenir est immanence de la mort dans un raccourci temporel fantasmatique où l'on voit fort bien à l'œuvre ce que Freud appelle « pulsion de mort » et qui est aussi une sorte d'inertie en forme de passion d'éternité.

Car il ne peut y avoir qu'imaginaire de la fin, c'est-à-dire non pas rationalisation réductrice, au demeurant impossible (comment véritablement penser la fin définitive – et non la simple éclipse – de celui qui pense cela? Il faudrait pouvoir infléchir le *cogito* cartésien en une sorte de « je pense que je ne suis²⁰ pas », ce qui serait, convenons-en, le plus féroce des paradoxes) mais projection discursive.

Le discours apocalyptique dit que le sujet ne peut prédire sa mort, l'imaginer, la vivre en pensée, que dans une forme paroxystique et comme la mort de tous les autres et même la mort de l'Autre.

Que ma fin soit la fin de tous et même la fin de tout et même la fin de la fin. Telle est, rhétorique parce que faite d'un arpentage de rythme et de nombre, folle parce que blessée par l'inimaginable, insensée comme le sujet en son réduit le plus intime, la profération exacerbée que l'on appelle apocalypse.

Ou littérature.

NOTES

1. Ce n'est pas seulement l'euphonie qui me fait choisir ces deux éponymes; un prochain travail tentera d'explicitier ce qui n'est pour le moment qu'une intuition: le rapport entre le discours apocalyptique et le féminin, perçu avec Hegel comme « l'éternelle ironie de la communauté », mais aussi dans sa dimension biologique (menstruation, gestation) qui donne à la femme un rapport au temps fort différent de celui de l'homme.
2. J'utilise ici une variante de Corneille lui-même à la place du plus habituel « va dedans les enfers plaindre ton Curiace ». Il m'apparaît en effet que tout le texte tend à ce « joindre » qui représente, au fond, la véritable apocalypse de Camille: comme les justes seront unis à Dieu par-delà la mort, Camille rejoindra son idole, celui qu'elle a osé mettre au-dessus de Rome. Horace est un ange exterminateur parfaitement raisonnable. Il le dit d'ailleurs lui-même: « C'est trop, ma patience à la raison fait place/ Va dedans les enfers joindre ton Curiace ». Mort dedans la coulisse d'une marginale éhontée.

3. L. Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch*, trad. de F. Flamant, Paris, Gallimard, 1997, coll. « Folio », p. 76. Toutes les citations renverront désormais à cette édition.

4. À quelques pages de la fin, voici un passage fort éloquent sur ce point: « Ses souffrances morales consistaient en ce que [...] cette idée lui était soudain venue à l'esprit: "Et si, en effet, toute ma vie, ma vie consciente n'avait pas été ce qu'il fallait?" ». Il lui était venu à l'esprit que ce qui lui apparaissait auparavant comme une parfaite impossibilité, qu'il avait vécu sa vie comme il n'aurait pas dû la vivre, que cela pouvait être la vérité. [...] Sa profession, l'organisation de sa vie, sa famille, l'intérêt porté à la vie sociale et au service, tout cela pouvait être faux. Il avait essayé de défendre tout cela à ses propres yeux. Et soudain il avait senti toute la faiblesse de ce qu'il essayait de défendre. Il n'y avait même rien à défendre », *ibid.*, p. 151. On remarquera la double inversion: le juge, en position d'avocat ou de prévenu, n'a rien...à défendre et la vérité c'est que sa vie a été fautive. Ou la décapante négativité du dévoilement qui fait de cette mort une apocalypse privée à laquelle ne manque même pas le jugement final.

5. Une autre histoire que déroulerait la comparaison entre *La Mort d'Ivan Ilitch* et une autre nouvelle très proche que mon édition a eu l'intelligence de lui adjoindre: *Maître et Serviteur*. Dans cette nouvelle, le magistrat est devenu un paysan riche et affairiste, qui prend un malin plaisir à duper les autres et qui, à la fin, trouve la mort dans une tempête de neige, une mort qu'il refusera jusqu'au bout avant de la transfigurer littéralement en sauvant du froid, de son cadavre couché sur lui, son valet, Nikita. Pour lui aussi, ce sera fini la mort, mais d'une façon plus explicitement chrétienne. Qu'on en juge plutôt: « Il comprend que c'est la mort et cela non plus ne l'afflige pas du tout. Et il se souvient que Nikita est couché sous lui et qu'il s'est réchauffé, qu'il est vivant et il lui semble qu'il est Nikita et que Nikita est lui, et que sa vie n'est pas en lui mais en Nikita. Il prête l'oreille et entend la respiration et même le ronflement léger de Nikita. "Nikita est vivant, donc je suis vivant aussi", se dit-il triomphalement » (*ibid.*, p. 236). On notera qu'il y a là comme l'inverse de ce qu'Ivan Ilitch fera du syllogisme de Caïus. Cf. ci-après.

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, coll. « Le Champ freudien », p. 215.

7. En français dans le texte.

8. J. Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémantique*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, coll. « Tel Quel », p. 95.

9. À ce sujet, cf. J.-P. Vidal: « Rien n'aura eu lieu: prégnance de la métonymie », dans *La Création selon Michel Butor, réseaux, frontières, écarts*, textes réunis et présentés par M. Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1991, p. 129-150.

10. Le verbe *apocalyphtein*, d'où nous vient l'apocalypse, présente lui aussi, comme bien des verbes grecs, cette « inversion » de sens puisqu'il veut dire à la fois « dévoiler » et « se dévoiler ». En tant que révélation, l'apocalypse va dans les deux sens, elle révèle tout autant le regard (et celui qui le porte) que la vision (et Celui qui la donne) qui l'envahit.

11. *Dictionnaire Bailly*, Paris, Hachette, 1950, p. 932.

12. Du moins c'est ce qu'on prend pour acquis dans la tradition occidentale. B. Dubourg, quant à lui, s'est efforcé de montrer (dans *L'Invention de Jésus*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1989, coll. « l'Infini ») de façon qui semble fort convaincante pour le profane, que, tout comme les Évangiles, elle fut originellement écrite en hébreu et volontairement mal traduite dans un grec de pacotille. Il va sans dire que dans la perspective qui est la sienne, les chiffres y prennent un tout autre sens et deviennent chiffre, entre autres par la « technique » de la géométrie.

Ce n'est évidemment pas cette perspective que j'adopte ici.

13. Ivan Ilitch entretenait d'ailleurs avec sa douleur un rapport du même type : « et elle arrivait, et se campait en plein devant lui et le regardait, et lui se pétrifiait, la lumière de ses yeux se voilait... » (*ibid.*, p. 122) et un peu plus loin : « Il passait dans son cabinet, s'allongeait et de nouveau se retrouvait seul avec elle. Avec elle, les yeux dans les yeux, et avec elle il n'y avait rien à faire. Que la regarder et sentir son sang se glacer » (p. 124).

14. E.M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1977 (1949), coll. « Tel », p. 14.

15. Rom(e)-mor(t) serait la version francisée de ce nouveau palindrome. Dans la réplique qui précède immédiatement la tirade de Camille, Horace en donne la formule : « Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur/ Et préfère du moins au souvenir d'un homme/ Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome » (vers 1298-1300). C'est parce qu'elle préférera son amour mort à Rome que Camille mourra pour Rome. Mars efface Vénus du nom de la ville.

16. Sur cette notion, cf. J.-P. Vidal, « L'infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture », *La Nouvelle Barre du Jour*, Montréal, n° 103, mai 1981, p. 21-54.

17. Symétriquement, lorsqu'il proposait à Rome le combat singulier qui la sauverait du carnage, le roi d'Albe jouait, lui, la carte familiale : « Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles
Où la mort des vaincus affaiblit les vainqueurs,

Et le plus beau triomphe est arrosé de pleurs ?

Nos ennemis communs attendent avec joie
Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie,
Lassé, demi-rompu, vainqueur, mais, pour tout fruit,
Dénué d'un secours par lui-même détruit.
Ils ont assez longtemps joui de nos divorces ;
Contre eux dorénavant joignons toutes nos forces ».

(Acte I, scène III, vers 292-300)

18. L'amour de Camille pour Curiace souligne le fait que la guerre entre Albe et Rome est une guerre civile : lorsque la mort de Curiace viendra la consommer, c'est à l'intérieur de sa propre famille que le discours de Camille viendra la propager, jusqu'à la reduplication virale : Rome elle-même, Rome la mère déniée, sera vouée à déchirer ses « entrailles »...et par leur propre « fruit ».

19. Comme Horace était effacé dans Rome, Rome est ici effacée dans le dernier Romain dont l'éponymie se perd dans l'anonymat de la fin. La symétrie ainsi marquée entre le début de la tirade et sa fin se trouve soulignée encore par le rapport Rome-Camille, de « l'unique objet » à la cause unique (« moi seule ») de son effacement.

20. Et non, comme nous le faisons couramment, « je pense que je ne serai plus ». Car la formule ne rend pas tout le poids ontologique du *cogito* cartésien et de la quasi-simultanéité marquée par son *ergo* comme espace qui ouvre l'*ego*. Je pense que le jeu de mot implicite est dans Descartes.



Robert Hubert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796, Paris, Louvre.



Robert Hubert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie dans les ruines du Louvre*, 1796, 114,5 x 146cm, Paris, Louvre.

DE LA PEINTURE DE RUINES À LA RUINE DE LA PEINTURE

HUBERT ROBERT ET LE LOUVRE

JOHANNE LAMOUREUX

L'imaginaire de la fin, tout historien de l'art devrait s'en croire expert, si tant est que le pictocentrisme de l'histoire de l'art lui aura ouvert les yeux sur le fantasme du dernier tableau et de la peinture morte qui ressurgissent, travestis et métamorphosés, de Giorgio Vasari à Daniel Buren. Pourtant l'idée que l'imminence de la fin est un trait – un symptôme – récent de l'histoire de la peinture est assez bien ancrée. Ainsi, on peut lire dans un texte d'Yve-Alain Bois intitulé «Painting: The Task of Mourning»:

*Nothing seems more common in our present situation than a millenarianist feeling of closure. Whether celebratory (what I will call manic) or melancholic one hears endless diagnoses of death: death of ideologies (Lyotard), of industrial society (Bell), of the real (Baudrillard); of authorship (Barthes); of man (Foucault); of history (Kojève) and, of course, of modernism (all of us when we use the word postmodern). Yet what does all of this mean? From what point of view are these affirmations of death being proclaimed?*¹

Évoquant Derrida, Bois précise aussitôt qu'il ne saurait y avoir de réponse générique à cette question.

There is no single paradigm of the apocalyptic, and no ontological inquiry about its tone. Because the tone of their writings is so different, it would be particularly misguided and perverse, to connect Barthes to Baudrillard; Foucault to Bell, Lyotard to Kojève – but it is done in the theoretical potpourri one reads month after month in the flashy magazines of the art world. [...] in each instance, one must examine the tone of the apocalyptic discourse; its claim to be the pure revelation of truth, and the last word about the end. I will focus here on a specific claim; that of the death of painting, and more specifically the death of abstract painting.

Le texte de Bois est une riposte à «The End of Painting»², un article paru une décennie plus tôt sous la plume de Douglas Crimp. Ce dernier y défendait une formulation du postmodernisme conçu comme l'abolition de l'autonomie de la sphère esthétique et rappelait les coups marqués envers celle-ci par le travail iconoclaste de Daniel Buren, qui, il y a trente ans, répudiait le code désuet de la peinture et décidait de limiter ses interventions à une indexation des conditions de possibilités matérielles et institutionnelles de la production artistique. Face à de

telles positions, Bois rappelle que la mort de la peinture ne saurait néanmoins caractériser la fin du modernisme dans la mesure où cette obsession se trouve déjà inscrite dans les premiers balbutiements de la peinture abstraite. Le modernisme pictural, insiste Bois, n'aura pas été autre chose que ce commencement de la fin³, «être moderne» se résumant après tout, selon Barthes, «à savoir ce qui n'est désormais plus possible»⁴. À le savoir ou à l'imaginer?

Plusieurs faits donnent raison à Bois et nous invitent à hausser les épaules devant la dernière mort en date de la peinture. Malevich écrivait en 1920: «La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé»⁵. On peut aussi songer à la proclamation de Nicolas Taraboukine autour des trois monochromes de Rodchenko peints en 1921:

*Chaque fois qu'un peintre a voulu se débarrasser réellement de la représentativité, il ne l'a pu qu'au prix de la destruction de la peinture et de son propre suicide en tant que peintre. Je pense à une toile récemment proposée par Rodchenko à l'attention des spectateurs. C'était une petite toile presque carrée entièrement couverte d'une unique couleur rouge. Cette œuvre est extrêmement significative de l'évolution subie par les formes artistiques au cours des dix dernières années. Ce n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier «tableau» exécuté par un peintre.*⁶

Si on ajoute à cela la belle démonstration menée par Thierry de Duve à propos de la généalogie picturale du *ready-made* inventé par Duchamp à peu près à la même époque⁷, (le *ready-made* serait une négation de la peinture-métier) ou les prophéties de Malevich et celles de Mondrian: «la peinture deviendra absorbée par la vie»⁸, il semble que la position de Bois soit juste et qu'un certain postmodernisme ait vite condamné la peinture, sous prétexte que les exigences essentialistes et l'opération historiciste du modernisme de Clement Greenberg⁹ en avaient précipité l'épuisement comme forme

exemplaire de la haute culture. Mais voilà, si elle ne relève pas d'une situation causée par le postmodernisme, la mort de la peinture ne saurait non plus, comme le veut Bois, être envisagée comme un leitmotiv de la seule modernité, à moins d'élargir cette modernité fort au-delà des confins de l'histoire de l'abstraction picturale. C'est un projet auquel la colossale étude sur la peinture monochrome de Denys Riout s'est admirablement mesurée, enfonçant les racines de la monochromie dans le XIX^e siècle¹⁰. Pour Riout, la mort de la peinture semble indissociable de pratiques iconoclastes ou aniconiques; chez Bois, la question paraît davantage liée à l'émergence de la reproductibilité technique, alors qu'il me paraît indéniable que les textes sur la peinture et les œuvres figuratives entretiennent, très tôt dans la tradition du commentaire pictural en Occident, la peinture dans une situation d'agonie, dans une situation extrême où pointe toujours l'horizon de la fin. De Plin à Delaroche devant son premier daguerréotype («la peinture est morte à dater de ce jour»), la mort imminente de la peinture a en effet constitué un des leitmotivs les plus sous-estimés de l'histoire de l'art occidentale¹¹.

Il se pourrait bien que le dénominateur commun de toutes ces morts déplorées, anticipées, exaltées de la peinture se trouve dans le traumatisme d'une peinture antique rêvée et jamais retrouvée, du moins pas telle qu'on l'avait fantasmée. C'est le sentiment qui se dégage d'une lecture serrée des textes et des images de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Déjà, au début du XVII^e siècle, Rubens, prévenu par le sort de la peinture antique, proposait:

*Nous n'avons pas d'autre moyen pour nous représenter les œuvres des peintres de l'antiquité, que notre imagination... Je voudrais donc [...] qu'on imprimât un traité où seraient reproduits des tableaux de maîtres italiens, puisque des exemples de leur art sont encore visibles aujourd'hui, et qu'on peut les montrer du doigt en disant: les voilà.*¹²

Au cours du siècle suivant, devant la relative déception alors causée par les fragments picturaux retrouvés dans les sites archéologiques de Pompéi et

d'Herculanum, de même que devant l'impossibilité de dresser une taxinomie de la peinture antique équivalente à celles qui, au même moment, étaient établies pour la sculpture et l'architecture, le thème de la mort de la peinture refait surface. Mais il n'est plus associé cette fois à des visées rhétoriques, comme chez Vasari évoquant la peinture mourant avec Raphaël, ou à des considérations stylistiques, comme chez Poussin (« la pauvre peinture réduite à l'estampe [et] à la sépulture »¹³). Cette fois, le thème sera décidément alimenté par une inquiétude plus *strictement matérielle*. La peinture est un *medium* auquel la précarité des matériaux semble interdire la survie dans le temps, autrement que sous forme d'anecdotes ou sous la forme légendaire du nom propre. Elle paraît en quelque sorte condamnée à la modernité.

Les textes de la fin du XVIII^e siècle témoignent souvent de cette douloureuse précarité de la peinture. Mais il se trouve que des tableaux de l'époque ont aussi manifesté des préoccupations du même ordre, sans qu'on l'ait jusqu'ici souligné. Le présent texte voudrait s'intéresser à deux d'entre eux : *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* et son pendant *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*¹⁴. Ces deux œuvres d'Hubert Robert, dit « Robert des ruines », furent exposées au *Salon* de 1796 alors que le peintre siégeait au Conservatoire assurant la gestion du nouveau Muséum, entrevu par la monarchie et inauguré par la Révolution. Comme chez Gian Paolo Panini, un peintre ruiniste dont s'inspira Robert pour cette paire de tableaux, le genre, alors très populaire de la peinture de ruines, semble avoir servi à élaborer une singulière mise en signes de la ruine de la peinture et une réflexion picturale sur la possibilité que la peinture ne puisse, tout compte fait et malgré la promesse de l'institution naissante qu'est alors le musée, survivre au temps.

C'est ce chiasme entre la peinture de ruines et la ruine de la peinture que je voudrais étudier autour de ces deux tableaux. La nature de mon hypothèse sur les morts de la peinture occidentale ne se prête pas facilement à un développement en survol qui tendrait à

confondre des motivations souvent fort différentes derrière les arrêts de mort ou les agonies proclamées du *medium* : il me semble donc plus prudent de considérer en premier lieu une série de cas qui devraient d'abord me permettre de singulariser les diverses occurrences de ce phénomène. Le présent article se veut une telle étude, et encore est-il présenté ici dans une version abrégée qui ignore délibérément des textes contemporains, notamment ceux de l'*Encyclopédie* (Diderot et d'Alembert, 1751-1780) et les travaux autour des découvertes d'Herculanum et de Pompéi, au profit d'une analyse des œuvres. Il s'agira de faire apparaître comment la scénographie de la paire et le dispositif de chacun de ces tableaux annoncent le sort fatal du *medium* qui les a rendus possibles.

Dans un premier temps, on pourrait croire que les deux œuvres d'Hubert Robert articulent davantage leur problématique ruiniste à celle du musée, ou de la collection. Au moment où Hubert Robert les peint, il pratique déjà le genre ruiniste depuis une quarantaine d'années et sa peinture a suscité, en 1767, les très belles pages de Diderot sur la poétique des ruines. Agréé à l'Académie, en 1766, comme peintre d'architecture, il connaîtra une belle carrière de décorateur, de jardinier, et bientôt de conservateur. Faut-il s'étonner que ce soit en effet à un tel artiste, qui n'était point un de ces peintres d'histoire auxquels incombaient habituellement de semblables honneurs, que l'intendance culturelle de Louis XVI ait confié la charge de gardien des collections royales, dès 1777, puis à partir de 1784, de responsable du Muséum à venir. (On lui adjoindra néanmoins Jollain, un peintre d'histoire, pour faire taire les gazettes.)

Il faut bien comprendre aussi que selon la hiérarchie des genres qui règne encore à l'Académie, un peintre de ruines a un statut quand même supérieur à un peintre d'architecture, et ce pour des raisons esthétiques et éthiques. La ruine est perçue comme un objet plus propice à la peinture, un objet plus « pittoresque », comme on le dit alors, car les ravages du temps se traduisent le plus souvent par une asymétrie des formes et une irrégularité des contours, alors que les édifices récents constituent des référents

dont la symétrie, redoublant celle des tableaux, risque de produire des œuvres ennuyeuses. « La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture », avance Diderot dans ses *Pensées détachées*¹⁵, précisant dans le *Salon* de 1767 qu'« il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt ». Les ruines sont nécessairement des édifices monumentaux, mais elles sont plus intéressantes que les monuments intacts car elles sont susceptibles d'inspirer des considérations philosophiques sur les leçons de l'histoire. D'un côté, elles font office d'opérateur interdisciplinaire; elles rendent compatibles l'architecture et la peinture; de l'autre, elles mettent l'architecture en histoire, elles en présentent une version condensée, elliptique, indicelle (Peirce les incluait d'ailleurs dans sa nomenclature d'index¹⁶).

Après la Révolution, Robert réussit à maintenir cette charge institutionnelle et fera partie du Conservatoire qui, sous le Directoire, assure la gestion du Muséum nouvellement ouvert. Durant ces années, l'enchevêtrement de la ruine et du musée apparaît relativement banal, malgré la nouveauté de l'institution, et ce phénomène peut s'expliquer de deux manières. En premier lieu, une certaine configuration épistémologique entre archéologie, histoire de l'art et muséologie favorise ce rapprochement. L'engouement archéologique qui traverse le siècle, après les découvertes de Pompéi et d'Herculanum, tend vers le musée. Notamment en ce qui a trait aux fresques, souvent décevantes, qu'on y a mises au jour, la précipitation et le manque d'expertise avec lesquels on les expose à l'air et on les déplace, sont vus comme ruinant d'un coup ce qui avait survécu dix-sept siècles :

*[...] les peintures antiques [ayant] le malheur que, du moment qu'elles voient le jour, l'air dont elles ont été privées pendant une longue suite de siècles les frappe et les dévore; la couleur s'éteint; et sans qu'on ait pu y trouver encore de remède, la peinture disparaît entièrement.*¹⁷

En second lieu, le contexte politique des premières campagnes napoléoniennes génère un butin

considérable qui se trouve alors transporté de Rome à Paris : des protestations s'élèvent sur ce pillage qui a pour but d'alimenter le Louvre, Muséum national, et d'assurer la grandeur de la France républicaine. Les *Lettres* au général Miranda de Quatremère de Quincy sont le plus éloquent exemple d'une dénonciation de ce déplacement des monuments¹⁸. Vingt ans plus tard, Quatremère allait une fois encore déplorer le démembrement des collections romaines en étendant sa condamnation jusqu'aux musées qui en sont l'horizon¹⁹ :

C'est donc détruire ce genre d'instruction [...] que d'en décomposer les parties comme on n'a cessé de le faire depuis vingt-cinq ans, que d'en recueillir les débris dans ces dépôts appelés Conservatoires. Par quel étrange contresens appellerait-on de ce nom ces réceptacles de ruines factices qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps que pour les livrer à l'oubli? Cessez copistes ignorants de trouver du plaisir dans ces ruines; oui celles du temps sont respectables, celles de la barbarie font horreur. Les ruines du temps, ces monuments de la fragilité sont la leçon de l'homme, les autres en sont la honte. Cessez surtout de nous vanter l'ordre et l'arrangement qui règnent dans ces ateliers de démolition.

On devine que, dans la perspective de Quatremère, le *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* réitère une apologie de ce que, lui, ne perçoit que comme un « atelier de démolition », rempli de « ruines factices ». Le *Projet* serait l'incarnation diabolique de la ruine de l'art telle que l'orchestre l'institution muséologique naissante. (On notera qu'Hubert Robert, sensible à cette chaude actualité du déplacement contesté, détache de l'enfilade de la Galerie un tableau de Raphaël acquis par François 1^{er} du vivant de l'artiste et non un tableau saisi à Rome.) La *Vue imaginaire*, elle, ruinerait le musée, malgré le titre ambigu sous lequel elle figure au livret du *Salon* de 1796 – *Ruines, d'après le tableau précédent* –, titre qui use de la synecdoque autorisée par l'article de l'*Encyclopédie* cité plus haut, (« ruine se dit du tableau qui les représente ») et qui énonce déjà le principe d'une possible contamination entre la ruine et le tableau.

Or je voudrais soutenir ici que les deux tableaux ont un même propos, à savoir l'effacement, selon des modalités différentes, de la peinture par l'histoire. Cette similitude se trouve déguisée sous les conventions régissant la production de tableaux par paire. On s'entend généralement pour croire qu'Hubert Robert a réalisé le *Projet* dans le but de convaincre les instances concernées et certains de ses collègues conservateurs des vertus de l'éclairage zénithal pour l'exposition des collections. Par la suite, il aurait, nous dit-on, entrepris, un peu par habitude, de transposer son sujet en ruine. On pourrait aussi arguer que, automatisme pour automatisme, c'est moins celui de la pratique ruiniste qui lui suggère cette idée, que son expertise de peintre décorateur pour qui il est coutumier de concevoir des tableaux en pendants. Cette explication un peu condescendante du pendant ruiniste est typique du discours critique entourant la production de Robert, discours enserré entre deux équivoques interprétatives. L'équivoque archéologique veut qu'il ait représenté des ruines en fonction d'un référent romain précis identifiable (alors que comme l'a montré A. Corboz²⁰, sa syntaxe et son vocabulaire architecturaux n'ont pas d'équivalent, à Rome ou ailleurs, et relèvent souvent de l'utopie). L'équivoque muséologique fait de ses tableaux une plate illustration de ses fonctions de conservateur et déclare que l'histoire du Louvre passe désormais par lui, ce qui constitue une forme de reconnaissance ambiguë pour un peintre.

En tant que paire de tableaux, les œuvres qui nous intéressent ici s'apparentent à une figure de la rhétorique littéraire que l'*Encyclopédie* commente sous l'appellation de « peinture double » :

*On appelle peinture double, celle qui consiste à présenter deux images opposées, qui jointes ensemble se relèvent mutuellement. [...] la double peinture reste d'un merveilleux effet pour le pathétique, mais cette adresse est une des plus grandes du Poète et de l'Orateur, il faut la savoir ménager, l'employer sobrement et à propos.*²¹

Les pendants picturaux, bien que non joints littéralement, favorisent souvent le contraste, et

particulièrement ce qu'on pourrait appeler les « contrastes naturalisés » : les saisons, les heures du jour, les variations météorologiques. Parfois cet appétit de contraste se transpose en termes biologiques par une sexualisation de la paire : les portraits des époux Montefeltre par Piero della Francesca ou ceux d'Angelo Doni et de sa femme par Raphaël attestent cette convention. Svetlana Alpers cite une paire de tableaux de Metsu représentant un homme écrivant une lettre et une femme recevant une missive²². Dans ce cas, la complémentarité sexuelle redouble celle des actions et le thème fait écho à la distance réelle, à l'entre-tableaux, qui sépare les deux œuvres. Dans le cas du *Projet* et de la *Vue*, il y a à la fois allusions cosmogoniques et complémentarité sexuelle doublée de gémellité. En effet, le *Projet* présente une statue de la déesse lunaire Diane et la *Vue* une représentation de l'*Apollon* du Belvédère à la fonction desquelles je reviendrai plus loin.

Les tableaux jumeaux paraîtront décliner tous deux le futur du musée, le futur éclairé, lumineux, immédiat du *Projet* et la face plus sombre d'un futur du futur dans la *Vue*. En réalité, cette double représentation du futur, bien qu'apparemment unifiante, cache deux conceptions absolument antagonistes de l'histoire, une version linéaire, progressiste à la Condorcet, une vision cyclique à la Gibbon²³. C'est sur ce plan que se joue le pathétique de cette paire et que se mobilise sa pleine valeur de contraste, qui met littéralement en scène le jour et la nuit de l'histoire.

Il faut préciser encore avant de passer à l'analyse singulière des tableaux que leur composition et leur désignation dans le livret du *Salon* de 1796 donnent des indications assez claires sur l'effet recherché. Ainsi, des pendants peuvent s'exposer de deux manières qui ne sont point exclusives : soit, exposés en *parangon*, ils se répondent directement, liés par leur thème, leurs motifs ou le style, en rimant l'un avec l'autre ; soit, exposés en *parergon*, ils pendent en marge d'un ou de plusieurs tableaux dont ils sont alors les faire-valoir, redoublant du même coup la clôture microcosmique de toute collection par leur mise en

évidence d'une règle de symétrie. Ce principe réaffirme inmanquablement l'autoréférentialité de l'accrochage: les tableaux qui y ont place paraissant davantage s'articuler autour d'une pliure spéculaire intrinsèque à leur propre espace de présentation que se poser en miroir du réel qu'ils sont censés représenter. Les pendants étudiés ici, bien qu'ils entretiennent le rapport antithétique de la peinture double, opèrent surtout en parangon. Le titre inscrit au livret du *Salon* indique en effet qu'ils durent être exposés côte à côte.

Cette proximité devait, lors de l'exposition de 1796, rendre plus frappant encore le contraste entre les deux œuvres. Aucun segment de tableaux, aussi court soit-il, ne venait tenir lieu du temps écoulé entre les deux futurs exposés. Tout se jouait dans l'espace – qu'il faut imaginer bien étroit compte tenu des conventions d'accrochage au *Salon* – entre les deux tableaux. Or cet espace, cette faille sont encore soulignés (comme s'il s'agissait véritablement de l'endroit auquel la paire assigne son regardeur) du fait que s'y croisent, sans convergence résolue, les axes de fuite complémentaires de chaque tableau (légèrement vers notre gauche pour le *Projet*, radicalement vers notre droite dans la *Vue*). Cette élaboration de l'espace, de l'espace des tableaux comme de celui qui les sépare, met le spectateur en tension: elle contrarie la force aspirante de la perspective accélérée du *Projet*. L'intervalle entre les œuvres vient donc marquer une triple place: la place des œuvres que, selon la dimension syntaxique de l'accrochage, les pendants pourraient encadrer mais qui sont ici sacrifiées, la place où, selon la dimension pragmatique, la paire inscrit son regardeur, et la place par laquelle se figure, et combien en raccourci, l'articulation sémantique des deux tableaux. Il y a syncope dans le déroulement temporel suggéré, et par-delà cette ellipse, les pendants semblent renvoyer dos à dos, ou plutôt coude à coude, la continuité de l'histoire de la peinture (mise en scène par le *Projet*) et l'endurance de la peinture dans l'Histoire (réfutée par la *Vue*). Enfin, il faut dire aussi que la faille donne à voir le présent du lieu réel, les œuvres étant exposées *in situ* au Louvre, en 1796

comme aujourd'hui: elle présente et présentifie cette institution que les deux tableaux re-présentent au futur.

Il est difficile aujourd'hui de considérer ces deux œuvres comme une double déclinaison du futur, tant l'aménagement de la Grande Galerie a fini, au cours du XX^e siècle, par rattraper le *Projet* et par le transformer en simple portrait. Ce détournement illustratif incite les spectateurs à s'émerveiller davantage devant l'audace sacrilège de la *Vue imaginaire* parce que celle-ci consacre en quelque sorte l'échec de la sauvegarde et de la conservation qui sont la raison d'être du musée. Pourtant on peut supposer qu'en 1796, c'est le pendant ruiniste qui apparût plus banal qu'il ne le semble à nous, visiteurs du Louvre de Pei, avec son cœur greffé de verre pointu et ses façades revampées. Il y a au moins deux arguments pour soutenir une telle supposition.

1) Comme l'a montré Roland Mortier²⁴, la poétique des ruines de la seconde moitié du XVIII^e siècle est anticipatrice plutôt que rétrospective; elle invite à faire, pour reprendre le titre d'un roman d'Antoine Compagnon, un «deuil antérieur». La dégradation et la réappropriation des monuments du passé par la force organique de la nature rappellent moins à ceux qui en contemplant les résultats le sort de ceux qui ont vécu au moment de cette gloire passée que la relative éphémérité des lieux qu'ils chérissent aujourd'hui et qu'ils savent néanmoins être voués à périr un jour²⁵. En ce sens, le courant ruiniste de l'époque rejoint le genre utopique pratiqué au même moment, lequel, plutôt que d'imaginer les conditions idéales d'un monde du «nulle part», applique ces conditions à un lieu bien identifié mais précipité dans un futur plus ou moins défini²⁶.

2) Le délabrement du Louvre s'apparente au lieu commun durant le XVIII^e siècle (et peut-être même dès le XVII^e siècle, si l'on en juge par les remarques de Poussin lors de son invitation à peindre le plafond de la Grande Galerie). Loin de surgir dans un ensemble architectural homogène, le palais est coincé dans un environnement urbain encombré de ruelles étroites et de constructions branlantes qui donnent aux abords

de l'édifice un caractère labyrinthique au milieu duquel le monument paraît laissé à l'abandon. Les artistes qui se voient attribuer un logement au Louvre, comme le veut l'usage avant la conversion du palais en musée, se plaignent tous de l'état des lieux. L'article « Louvre » de l'*Encyclopédie* termine ainsi ses recommandations sur l'avenir du palais : « Voilà ce qu'il serait beau de faire de ce vaste édifice, qui peut-être dans deux siècles n'offrira plus que des débris »²⁷. Mercier, dans *L'An 2440 ou rêve s'il en fut*, inaugure son récit par une dénonciation de l'état du Louvre au moment où il rédige ces premières lignes (1770) : « Soyez fiers de tous vos beaux monuments qui tombent en ruine : montrez avec admiration votre Louvre, dont l'aspect vous fait plus de honte que d'honneur »²⁸. Enfin, la banalité du Louvre en ruine transparait jusque dans ce commentaire d'un visiteur du Salon de 1796²⁹ :

*Du Muséum dans le tableau,
Robert en architecte habile,
Tu fis un projet assez beau :
Mais le pendant est inutile.
Pourquoi détruire, dis-le moi,
Tous les objets qui l'embéllissent [sic]
À le détruire mieux que toi
Tant de gens si bien réussissent*

Or Robert aura jugé, lui, que le pendant avait son utilité, à cause peut-être de la fonction d'autorité par laquelle l'anticipation ruiniste sert à « vendre » la solution architecturale proposée dans le *Projet* en la voyant s'accomplir, par-delà sa réalisation, dans une noble décrépitude d'inspiration romaine, en promettant au Paris de demain la fortune archéologique de la Rome d'alors. La nouveauté un peu choquante (et techniquement encore utopique) de l'éclairage zénithal est assourdie en tant que s'y profile, morphologiquement, le contour de la ruine à venir. La ruine, dont la voûte effondrée constitue le motif quasi emblématique au XVIII^e siècle, est dès lors déjà inscrite dans le filigrane du *Projet* : elle s'y trouve programmée par la verrière. Robert ne projette pas des ruines : il ruine des projets.

Néanmoins, le recours à un tel argument d'autorité ouvre un paradoxe. La perspective en tunnel du *Projet* qui, comme l'a vu Corboz, incarnait de manière fulgurante la définition laconique du progrès selon l'*Encyclopédie* – « mouvement vers l'avant » –, semble se révolter, par-delà la faille entre les tableaux, en un futur passéiste, désormais étayé sur une vision cyclique de l'histoire. Condorcet, dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, affichait son mépris envers une telle conception de l'histoire par un parti pris délibérément anti-romain. Il y dénonçait le thème historique de la grandeur et de la décadence, n'y voyant qu'« un système pusillanime et corrompu qui condamne [le genre humain] à d'éternelles oscillations »³⁰. Or le *Projet*, malgré son titre initial – *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte*, et la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local –, n'est pas qu'une simple démonstration illustrative d'une solution architecturale un peu audacieuse : Robert y présente l'ordonnancement de la galerie en accord avec la conception de l'histoire prévalant dans l'administration postrévolutionnaire du Directoire, et celle-ci est proche des vues tabulaires de Condorcet, ainsi qu'en témoigne un rapport présenté au Conservatoire du Musée par Varon au printemps 1796. Ce rapport précise que les tableaux de la Grande Galerie devront être présentés par écoles et offrir « une suite ininterrompue des progrès de l'art et des degrés de perfection où les ont portés tous les peuples qui les ont successivement cultivés »³¹.

Dans cette perspective, la seule idée d'un pendant, indépendamment du désastre que la faille entre les tableaux condense elliptiquement, relève du sacrilège envers la conception dominante, progressiste, linéaire de cette histoire européocentrique. Il est vrai toutefois que, même pour Condorcet, si la continuité du progrès général de l'esprit humain ne fait pas de doute, la vision progressiste des arts s'avère une question épineuse ; et cela, non point en vertu de ce qui faisait problème chez Vasari ou Perrault, c'est-à-dire le sentiment d'une perfection atteinte qui invalide toute considération ultérieure de la

perfectibilité humaine, mais à cause des décadences marquées qu'on y remarque, selon le canon encore absolu à l'époque du Beau antique, et à cause des limites que la contrainte d'imitation impose aux progrès de l'art. Bien que je me propose de démontrer ci-dessous à quel point, et à quel prix pour la peinture, le *Projet* épouse les recommandations du rapport Varon, la *Vue imaginaire* ne fait pas qu'opposer au premier tableau, sur le mode du contraste habituel à la rhétorique de la paire et à la double peinture, une conception de l'histoire antagoniste mais jugée également valable. Hubert Robert, il me semble, défend, dans le pendant, la thèse d'une véritable renaissance des arts à venir, par-delà la faille et la ruine du projet, et son propos s'appuie, paradoxalement étant donné que le site se veut une galerie de peinture, sur quatre sculptures «trouvées» au milieu des débris.

1) En bas, à gauche de l'œuvre, une *Tête de Minerve* en porphyre s'impose, selon Sahut et Garnier, comme «symbole, aux yeux des archéologues qui sont en train de la découvrir, de l'affectation primitive de la galerie au culte de la déesse des arts»³².

2) L'*Apollon du Belvédère*³³ figure à gauche de la *Vue*. S'il constitue une réponse antique à l'œuvre similairement disposée de Raphaël dans le *Projet*, du moins au point de vue de l'équilibre des masses de la composition, il demeure surtout le jumeau de la déesse Diane qu'on voit en tête du défilé de statues placées sur l'épine de la Galerie. Comme le dieu solaire est redécouvert ici, au milieu de la désolation du site assombri, alors que la déesse lunaire régnait sur une galerie irradiée de lumière, il faut comprendre que chaque statue jumelle insuffle dans l'œuvre où elle se trouve le principe du tableau opposé et que cette gémellité astrale, qui place chaque tableau sous une égide croisée, inscrit la *paire* du côté du cycle, plutôt que du côté de la série ou de la suite.

3) L'*Esclave mourant* de Michel-Ange permet ici à Robert de renforcer la notion de cycle, en évoquant un *remake* d'un des grands moments de l'histoire de la sculpture : la découverte du Laocoon, le 14 janvier 1506, laquelle sculpture fut identifiée par l'architecte

Sangallo (qu'on a rapporté s'étant fait accompagner par Michel-Ange pour l'occasion) comme le célèbre groupe antique décrit par Pline et allait bientôt supplanter la renommée de l'*Apollon*³⁴. Les esclaves, commencés par Michel-Ange quelque temps après, dans le cadre du projet de tombeau jamais complété de Jules II, sont les premières statues de l'artiste à témoigner, par leur torsion, de l'influence de cette découverte que Robert avait déjà évoquée, dans un tableau de 1773, et située dans une vaste galerie ruinée. Si les connotations solaires de l'*Apollon* introduisaient dans la *Vue* en ruine les germes d'une renaissance, la statue de la Renaissance nous fournit le motif d'une répétition de l'histoire, répétition en boucle qui devait être d'autant plus frappante pour les contemporains de Robert que la statue se trouvait alors à l'entrée du Musée. L'*Esclave mourant* et qui paraît lutter pour s'extirper du sommeil de l'ensevelissement, c'est ici la figure du seuil au terme du musée. Il suggère une chaîne des arts (de l'antique à la Renaissance et de la Renaissance à l'avenir...) mais une chaîne qui a été à plusieurs reprises radicalement interrompue.

4) Un buste de Raphaël, exécuté par l'obscur sculpteur Rondoni, se trouve aux pieds de la statue d'*Apollon*. Il s'agit du seul objet répété dans les deux tableaux de la paire. Sa fonction est paradoxale. Elle indique Raphaël en le signifiant par son effigie bien connue, mais celle-ci sert surtout à montrer l'absence du grand chef-d'œuvre qui était à l'honneur dans le *Projet*. C'est Michel-Ange, le grand rival de Raphaël selon la prose vasarienne, qui désormais se mérite seul le privilège d'incarner l'art de la Renaissance.

On ne saurait être plus clair, les arts renaîtront des ruines de l'institution muséale, mais à la manière dont elles ont connu une première renaissance. De même que la grande peinture antique ne fut alors pas retrouvée, la grande peinture «moderne» (ainsi que Vasari désignait la peinture italienne de la Renaissance pour la distinguer de la manière grecque, byzantine) n'est pas vouée à devenir antique, malgré sa mise au musée. Ou plutôt si, elle deviendra antique en imitant le sort de cet idéal perdu : elle disparaîtra à

son tour. Un autre petit tableau ruiniste de Robert, appartenant à la même série de travaux sur la Galerie du Louvre mais réalisé un peu après, nous montre des femmes *squattant* le musée désaffecté et alimentant un feu avec le bois des cadres de tableaux déjà disparus.

Que la peinture soit promise à un triste mais noble sort, on s'en convainc aisément dès lors qu'on remarque l'absence de tableaux dans la Grande Galerie en ruine (une évidence que les commentateurs ont souvent notée sans plus y réfléchir). Mais comment le *Projet*, aux allures plus optimistes et triomphantes, peut-il avoir incité un conservateur bien intentionné et un peintre astucieux à annoncer, sans en avoir l'air, un effacement des tableaux, qui ne sera pas cette fois leur dévoration par le temps mais bien plutôt leur disparition dans et par l'Histoire? C'est ce que je souhaiterais démontrer ici avant de conclure.

Les minutes des réunions du Conservatoire du Louvre permettent de mieux comprendre l'ampleur des tâches, à la fois grandioses mais souvent triviales à cause du manque de ressources, assignées aux premiers conservateurs: faciliter les travaux des copistes, préparer les événements spéciaux tels que le Salon et son livret, aménager les lieux à court terme et les imaginer à long terme, nettoyer la collection des faux et des œuvres médiocres qui s'y trouvent, améliorer la collection (par des achats, mais aussi par des saisies et par des échanges) et enfin disposer et présenter la collection pour la jouissance du plus grand nombre.

Selon le Conservatoire, la galerie devait s'ouvrir sur le *hic et nunc* de la suprématie contemporaine de l'École française, pour ensuite remonter vers le premier âge d'or de la peinture moderne, la Renaissance italienne, en passant par la tradition nordique. L'histoire de la peinture devait être donc racontée en *flash-back*, à partir de sa justification téléologique dans l'École française. C'est pour remettre cette histoire dans le bon sens, pour que le point de fuite inscrit là-bas, au fond du tunnel, réfère à un moment ultérieur à celui représenté de part et d'autre du point de vue du regardeur, que Robert

situe ce dernier dans les travées italiennes, là où le parcours prévu devait se terminer: de cette façon, le point de vue (entendu ici dans le sens le plus général du terme, comme là d'où le regardeur est invité à regarder) et le point de fuite sont respectivement l'origine et le terme du cheminement historique des arts. Conceptuellement, il y a néanmoins un certain télescopage: le temps historique des premiers regardeurs des tableaux est contemporain de cette suprématie de l'École française suggérée autour du point de fuite. Robert privilégie ici le musée comme direction, comme accélération du sens de l'histoire et du destin de l'art, mais il le fait *au détriment des tableaux représentés*.

Au lieu de dresser l'inventaire de la collection en une façade d'architecture scénographique qui nous dévisagerait d'un coup et meublerait tout l'espace, Robert distribue les tableaux le long d'un axe architectural qui fuit à grande vitesse, en dérochant les tableaux à la vue et en menaçant de transformer les regardeurs en visiteurs: ces derniers sont invités à défiler devant le raccourci des œuvres alignées. Cette représentation de la pragmatique de l'exposition s'avère sans précédent à l'époque: il suffit pour s'en convaincre de rappeler brièvement, à travers quelques exemples célèbres, les formules antérieurement privilégiées dans la représentation picturale des collections de tableaux.

Dans *La Visite aux Gobelins*, Le Brun introduit un roi immobile, décentré sur la gauche: les plus beaux objets du dépôt lui sont présentés, comme si sa seule apparition venait de déclencher un réalignement orbital de ses collections et de son butin. Rien de comparable dans les tableaux, à peu près contemporains, où Teniers représente l'archiduc Léopold en promenade sur le terrain encore accidenté de sa collection, ostensiblement et méticuleusement figée sur les murs dans une véritable maçonnerie de cadres. Il arrive encore au siècle suivant que les tableaux et autres objets d'art soient déplacés, pour la montre, mais sur le mode d'une ponctuation insouciance du tableau. Qu'on pense par exemple à *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau où des couples

d'acheteurs potentiels distribués ici et là, c'est-à-dire sans constituer le centre solaire de la composition, se font présenter des tableaux d'une façon qui suggère que l'étalage commercial a déjà succédé à ce que Pierre Georgel appelle l'ostension sacrée³⁵ du bel objet.

Par rapport à ces diverses propositions spatiales dont aucune ne compromet la visibilité des œuvres représentées et selon lesquelles les regardeurs du tableau sont admis à partager le privilège scopique du monarque ou du client, la solution retenue par Robert innove dans la mesure où l'artiste privilégie le dispositif en lieu et place de ce dont ce dispositif dispose, ou de ce qui trouve à s'y disposer. La Nation a remplacé les monarques et le discours historisant de l'institution naissante n'a que faire de l'étalage de collections somptueuses ou hétéroclites. Destinataire privilégiée de ce récit, elle impose ses conditions aux visiteurs-citoyens et ne livre les précieux trésors de sa collection qu'à ceux qui acceptent d'y pénétrer, de faire corps avec la nouvelle institution, de participer à ce « mouvement vers l'avant » de la « République une et indivisible ».

Cette organisation spatiale de la collection, et la circulation à laquelle elle nous engage formulent un désir nouveau de mise en perspective de la peinture qui est aussi un désir de coïncidence entre sa mise en perspective et sa mise en histoire : par-delà la tradition figurative des vues de collections où les tableaux, visibles, se trouvaient nivelés, littéralement mis sur le même plan, sans ordre repérable, la présentation impérieuse du *Projet* renoue, en les refaçonant à cette fin, les liens, déjà bien établis par les galeries de portraits du XVI^e siècle, entre le temps de l'histoire et la trajectoire d'un espace linéaire. Commentant les analyses de Philippe Ariès sur les galeries de portraits comme dispositif historique, Michel de Certeau écrivait de (et dans) *L'Écriture de l'histoire*³⁶ :

L'écriture met en scène une population de morts – personnages, mentalités ou prix. Sur des modes et avec des contenus différents, elle reste liée à son archéologie du début du XVII^e siècle [...] à la galerie d'histoire telle qu'on la voit encore au château de Beauregard : une suite de portraits, d'effigies ou d'emblèmes peints sur le mur avant d'être décrits par le texte organise le rapport entre un espace (le musée) et un parcours (la visite).

L'historiographie a la même structure de tableaux articulés par une trajectoire. Elle re-présente des morts le long d'un itinéraire narratif.

La galerie s'apparente aux mises en série classificatrices que l'épistémè du XVIII^e siècle finissant affectionne encore³⁷, que ce soit sur le mode balbutiant des catalogues rédigés par les amateurs-marchands, ou à travers les recueils archéologiques de monuments, d'ornements et d'ustensiles qui abondent en planches compilant les diverses variations d'un motif, les possibles déclinaisons d'un type. À l'instar de ces regroupements de nature plutôt tabulaire, la galerie retire l'œuvre du « réel », elle la « ruine » (dans le sens où Quatremère de Quincy conçoit tout déplacement muséologique), mais elle compense ce déracinement en lui garantissant, plutôt qu'un nouveau site, *une nouvelle place* au sein d'une série qui constituera désormais l'horizon combien « attractif » de ses significations. L'autonomisation de la sphère artistique se fonde précisément sur cette collusion entre l'histoire de l'art (et ses nouveaux modes de mise en série, ses nouvelles prétentions, après Winckelmann, à faire système) et le musée. La galerie, plus encore que la planche, la table ou toute autre forme de tabulation sédimentaire, est propice à ce dépaysement nécessaire au renforcement d'une histoire immanente des arts.

Les analyses de K. Pomian ont montré avec force détails que toute collection, comme ensemble d'objets exposés à la vue, opère la transformation de l'invisible en visible³⁸. Chaque objet exposé participe de ce processus de révélation ; chacun témoigne du territoire exotique ou conquis dont il provient, de l'époque glorieuse révolue de laquelle il nous parvient ou du caractère miraculeux d'un épisode qui s'y trouve raconté. Mais qu'est-ce que la collection rend visible dès lors que les œuvres qui la constituent ne le sont pas ? Peut-on dire alors que le tableau qui représente la collection la détourne de sa fonction du seul fait de cet effacement ? Pomian nous fournit des éléments de réponse à cette question en rappelant que les objets, une fois au musée, tendent vers un invisible qui

[...] n'est pas le même que celui dont ils sont originaires. Il est situé ailleurs dans le temps. Il s'oppose au passé, au caché et au lointain car il ne peut être représenté par quelque objet que ce soit. Cet invisible qui ne se laisse atteindre que dans et par le discours, c'est l'avenir. En mettant des objets dans les musées, on les expose au regard non seulement du présent mais aussi des générations futures, comme jadis on en exposait d'autres à celui des dieux.³⁹

Cet invisible, nul autre tableau représentant une collection, avant ou après le *Projet*, ne réussit à le présenter aussi radicalement et avec tant de conviction. Au lieu que le tableau n'abrège la collection qu'il dépeint – et qui souvent se posait déjà elle-même comme monde abrégé –, le *Projet* la prolonge dans l'espace et dans le temps grâce à une enfilade d'œuvres en raccourci. À travers la durée imaginaire d'un parcours pourtant traversé d'un seul regard fulgurant, il rend visible, c'est-à-dire plus proche, là-bas dans le point de fuite et en toute instantanéité, l'avenir de l'art où, malgré l'illisibilité des œuvres, tout le dispositif spatio-temporel du *Projet* nous permet de « projeter » l'École française telle qu'en 1796 et au-delà.

Hubert Robert a fait en sorte que la profondeur de la perspective, dimension privilégiée de ces images, ne puisse être pensée comme une *matrice*, un réceptacle, de l'histoire mais opère comme son seul et unique *vecteur* de l'histoire et du tableau. Il rabat à cette fin l'axe traditionnellement latéral du récit classique (remis en vogue chez ses contemporains par les compositions en frise du néo-classicisme) et l'axe discursif (au sens de Benveniste) et énonciatif de la perspective⁴⁰. Ainsi, l'espace représenté (le référent architectural de la galerie) devient, d'espace de présentation (la galerie comme musée) qu'il était, un ingénieux espace de re-présentation (la galerie comme dispositif historique), voire même un espace représentant (le tunnel comme traduction figurale d'une avancée progressiste de l'histoire dans laquelle le regardeur se trouve engagé par la perspective).

Devant ce dérobolement des œuvres que ce dispositif entraîne, le vecteur de la galerie constitue

leur seule liaison. Les tableaux se succèdent les uns aux autres, sans offrir, comme dans les formules antérieures, la possibilité d'un coup d'œil englobant sur les *contenus* de la collection. Seuls de petits personnages s'attardent ici et là en pauses admiratives et nous suggèrent la possibilité de dévisager les tableaux: ils nous tiennent lieu de seul regard autorisé. Au mieux, Robert favorise une rencontre plus ou moins oblique avec les œuvres (re)présentées. Il signe par conséquent le seul tableau vraiment visible de la collection (à l'exception de la *Sainte Famille* de Raphaël qu'il se représente en train de copier).

Avant même d'être, dans la *Vue*, réduite à un poudrolement de plus parmi les ruines, à un effet d'énonciation dans un tableau où elle ne figure plus comme énoncé, la peinture avait donc déjà été, dès le *Projet*, effacée par le dispositif de cette *perspective muséographique* qui s'empare de la *peinture d'histoire* pour en faire désormais *l'histoire de la peinture*. Dans l'ensemble du *Projet*, et particulièrement dans son lointain point de fuite, la peinture faisait doublement miroiter l'avenir, la gloire invisible de l'École française, et voilà que par-delà l'interstice qui sépare les pendants elle se trouve à détenir encore le privilège de pouvoir énoncer la scène apocalyptique où elle se déclare condamnée. Paradoxalement, la *Vue...* reste qui dit que la peinture n'a pas survécu, ne survivra pas, que l'art peut être antique mais que la peinture doit être moderne, ne trouvant à imiter son modèle antique que dans la fatalité qui la soustrait au jugement de la postérité et l'inscrit dans le mythe. En cela, ce tableau complexe venge le sort que l'histoire, au musée comme ailleurs, a réservé à la peinture, en produisant à son tour le futur ultime du musée sous la forme précaire d'un tableau, d'un tableau de ruines bien sûr, ou plutôt d'une ruine même, puisque « ruine se dit du tableau qui les représente ».

Enfin, le tunnel de Robert, en machinant littéralement une substitution du référent de l'histoire, ouvre la voie à l'historicisme de la modernité. Remplaçant insensiblement la peinture d'histoire, si représentative de l'École italienne, par l'histoire de la peinture, il charge cette dernière de

raconter comment la peinture française en viendra là-bas, au terme de la galerie, à supplanter son modèle. Peu importe donc que la peinture française ne se laisse que deviner au loin dans la seule profondeur du profil de ses cadres, elle est de toute façon inutile *dans son détail*, dans la mesure où l'opération fondamentale du dispositif de la galerie est accomplie dès que l'on comprend que cette peinture d'histoire italienne, entrevue dans les premières travées sur les murs de droite, a désormais été relevée par l'histoire de la peinture. La hiérarchie des genres peut alors s'effondrer, comme le recommandait le rapport Varon⁴¹.

Clement Greenberg allait voir dans la peinture de Manet, ce peintre que Baudelaire proclama « le premier dans la décrépitude de [son] art », le moment fondateur du modernisme parce que l'histoire et l'anecdote y sont abolies au profit d'une affirmation de la planéité du support et de l'autoréférentialité du *medium*. Devant la traduction robertienne de l'historicisme muséologique naissant, on peut difficilement s'empêcher d'évoquer le commentaire de Rosalind Krauss sur la critique et l'histoire de l'art modernistes, commentaire rédigé au début des années 1970, au moment où Krauss rompait avec le formalisme de Greenberg⁴² :

La planéité que révère la critique moderniste peut bien avoir évacué la perspective spatiale mais elle lui en a substitué une temporelle, celle de l'histoire. C'est cette histoire que contemple, par exemple, la critique moderniste dans le vortex concentrique des bandes de Stella : une vue en perspective donnant derrière nous sur une succession décroissante de portes et de pièces traversées qui, parce qu'il n'est plus possible d'y pénétrer à nouveau, ne peuvent aujourd'hui se manifester que par l'intermédiaire d'une planéité diagrammatique.

Le *Projet* rend visibles les prémisses de ce credo moderniste, ses bases historicistes, contemporaines d'autres instances ayant contribué au même moment à l'autonomisation du champ de l'art : l'affirmation de la critique d'art, l'esthétique kantienne, la systématisation de l'histoire de l'art, la naissance de l'institution muséologique nationale. Ce tableau

figure un moment charnière, celui de la première spatialisation en peinture du temps linéaire de l'histoire de l'art, appelé à devenir le principe explicatif de la peinture moderne et principalement de la peinture abstraite. Pour que la peinture finisse par s'enliser dans la conjoncture aporétique, dénoncée par Krauss en 1972 et nuancée plus récemment par Yve-Alain Bois, il faudra qu'une solution inverse à celle de Robert soit parvenue à s'imposer comme grand récit de la peinture moderniste, et que l'histoire de la peinture se soit élaborée en louangeant l'annulation de l'axe énonciatif de la perspective au profit de la seule affirmation, autonymique, autotélique, de la planéité opaque du support pictural.

C'est pourquoi, à l'heure d'une sortie hors du modernisme plastique, quand la peinture cherche encore à se situer par un oubli stratégiquement cultivé de l'histoire, le *Projet* demeure, autant que la *Vue imaginaire*, une œuvre importante pour saisir comment se sont noués les rapports douloureux de la peinture à l'histoire et comment ils rendent incontournables ceux de la peinture à un discours imaginaire de la fin, entendue ici dans le double sens d'une perpétuelle et fantasmatique imminence du terme et d'une finalité devenue problématique lors de la plus récente modernité de ce *medium*.

NOTES

1. Bois, Y.-A., « Painting: The Task of Mourning », *Painting as Model*, Cambridge, M.I.T., 1990, p. 229.
2. Crimp, D., « The End of Painting », *October* n° 16, 1981.
3. Cité dans Bois, *op. cit.*, p. 243.
4. Barthes, R., « Réquichot et son corps », *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 211.
5. Cité dans Riout, D., *La Peinture monochrome*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 51.
6. Taraboukine, N., « Du chevalet à la machine » [1923], *Le Dernier Tableau*, Paris, Champ libre, 1972, p. 41-42.

7. De Duve, T., *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit, 1984.
8. Bois, Y.-A., *op. cit.*, p. 239.
9. Greenberg, C., «Modernist Painting», *The New Art* (éd. G. Battcock), New York, Dutton, p. 66-77.
10. Riout, D., *op. cit.*
11. Pour une brève analyse de ce leitmotiv et une réflexion sur la boutade apocryphe de Delaroche, voir J. Lamoureux, «Delaroche et la mort de la peinture», *Word and Image*, mars-avril 1999.
12. Cité dans Sezneq, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Oxford University Press, 1957, p. 44-45.
13. Poussin, N., *Lettres et propos sur l'art* (réunis par A. Blunt), Paris, Hermann, 1964, p. 118.
14. Garnier, N. et M.-C. Sahut, *Le Louvre d'Hubert Robert*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.
15. Diderot, D., *Œuvres esthétiques* (éd. P. Vernière), Paris, Garnier, 1968, p. 760.
16. Peirce, C.S., *Écrits sur le signe* (trad. G. Deledalle), Paris, Seuil, 1978, p. 151.
17. Caylus, A. C. Philippe, *Recueils d'inscriptions égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752-1767, vol. IV (1761), p. 218-219.
18. Quatremère de Quincy, A., *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (introd. et notes d'É. Pommier), Paris, Macula, 1989.
19. Quatremère de Quincy, A., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou de l'influence de leur emploi*, Paris, 1815, p. 55-57.
20. Corboz, A., *Peinture militante et architecture révolutionnaire: à propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Bâle, Birkhäuser, 1978.
21. Diderot, D. et J.L.R. d'Alembert, «Peinture double», *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers par une société de gens de lettres [1751-1780]*, Stuttgart, F. Frommann, 1966, tome XII, p. 279.
22. Alpers, S., *The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 196-197.
23. Condorcet, J.-A.-N., *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain [1795]*, Paris, Garnier Flammarion, 1988. Sur l'importance de l'ouvrage de Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire [1776-1788]*, et de la notion de déclin dans l'étude des arts au XVIII^e siècle, voir l'article de F. Haskell, «Gibbon and the History of art», *Past and Present in Art and Taste*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 16-29.
24. Mortier, R., *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974. D'autres auteurs ont souligné des similitudes dans le discours des arts visuels, notamment A. Corboz. Corboz cite, dans le même esprit d'anticipation, la description par Cochin en 1757 de l'Église Sainte-Geneviève, commencée en 1755, telle qu'un archéologue de l'an 2355 la verrait. Saint-Aubin dessine une *Vue prophétique de l'Église de Sainte-Geneviève en L'An 3000*. Chambers réalise le projet pour le mausolée de Frédéric II (1752) sous forme de ruine. Ajoutons que l'*Encyclopédie*, dans sa présentation des monuments antiques, superpose un dessin en ruine et une vue en coupe. Enfin, une série de dix articles sur la peinture et l'architecture contemporaine, parue dans le *Mercure de France* de juillet 1755 à décembre 1766, emprunte le point de vue et la forme d'un mémoire préparé par des gens de lettres de l'an 2355.
25. Diderot, D., *Ruines et Paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 338. Diderot écrit à propos d'un tableau de Robert: «Les idées que les ruines évoquent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde. Je marche entre deux extrémités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend».
26. L'exemple qui se présente tout de suite à l'esprit est *L'An 2440 ou rêve s'il en fut* (1770) de L.-S. Mercier (Bordeaux, Ducros, 1971) dans lequel l'auteur, s'étant endormi, se réveille, à la dite année dans une société égalitaire et pacifique où la morale et la philosophie sont à l'honneur. À lire Mercier, on n'a jamais le sentiment qu'un temps historique, événementiel, évolutif, a existé entre le temps de l'énonciation et le moment anticipé et construit par l'auteur comme temps de l'énoncé.
27. Diderot, D. et J.L.R. d'Alembert, *op. cit.*, tome IX, p. 707.
28. Mercier, L.-S., *op. cit.*, p. 86.
29. Cité dans N. Garnier et M.-C. Sahut, *op. cit.*, p. 34.
30. Condorcet, J.-A.-N., *op. cit.*, p. 259.
31. Cantarel-Besson, Y., *La Naissance du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, vol. II, p. 229. Je souligne.
32. Garnier, N. et M.-C. Sahut, *op. cit.*, p. 32.
33. Il existait trois fontes en bronze en France en 1796 mais le Traité de Tolentino devait bientôt lui céder l'original qui arriva en sol français dans une procession triomphale en juillet 1798 et fut exposé au Muséum de novembre 1800 à octobre 1815. Haskell, F. et N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1981, p. 148 et N. Garnier et M.-C. Sahut, *op. cit.*, p. 60.
34. Haskell, F. et N. Penny, *op. cit.*, p. 243.
35. Georgel, P., *La Peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des beaux-arts, 1982.
36. De Certeau, M., *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 117-118.
37. Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 137-176. L'article «Galerie» de l'*Encyclopédie*, en renvoyant à celui sur les genres, insiste aussi implicitement sur les vertus classificatrices de la galerie.
38. Pomian, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987, p. 45.
39. *Ibid.*, p. 59. Je souligne.
40. Marin, L., *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p. 62-66. À partir des travaux de Benveniste sur la nature des pronoms, Marin analyse la dénégation du dispositif énonciatif de la perspective dans *La Rencontre des deux rois* de Charles Le Brun, dénégation visant dans ce cas à accroître l'effet de vérité dans le déroulement latéral du récit. Voir Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 2 vols.
41. On peut lire dans le rapport Varon que la galerie nationale conduira «insensiblement et par une marche graduelle l'histoire vivante de l'art, au plus période [sic] de sa grandeur et de sa force, c'est-à-dire à son terme. Sous ce point de vue, disparaissent bientôt ces distinctions ridicules d'histoire ou de genre, de paysages ou d'histoire: la nature n'ayant dit à personne qu'une danse de village fût une scène déplacée dans la galerie d'un peuple qui s'est imposé à lui-même le devoir d'honorer les vertus champêtres, et d'en préférer les douceurs». Cantarel-Besson, Y., *op. cit.*, p. 228.
42. Krauss, R., «Un point de vue sur le modernisme», *Regards sur l'art américain des années soixante* (anthologie critique établie par C. Gintz), Paris, Territoires, 1979, p. 106. Krauss reproche au formalisme de faire dépendre «la signification d'une œuvre d'une comparaison avec des choses qui existent en dehors d'elles, [tout en considérant que] cette signification est tout entière présente dans la perception de l'œuvre seule».



Areoarcheologic : Archéologie sur planète Mars. Installation : échafaudages, aquariums, brique concassée, systèmes électriques.
Galerie Koffler, Toronto (Ontario), 1997. Image : Crêpes de 23 cm de diamètre. Photo de l'artiste.

L'ATLAS DE LA VIE APRÈS LA MORT



Richard Purdy

Traduction de Bertrand Gervais

*Il vaut mieux un monde sans pain qu'un monde sans Dieu, comme un monde inhabité
est préférable à un monde profane.*

Saint Antoine de Padoue

LUCIFER déjoue toute pensée humaine. Il est le Prince du mensonge. Son histoire est le sujet de cet opéra.

Il est d'abord connu comme un Être de lumière (– tous les anges sont des Êtres de lumière),

Peu importe sa stature (– il était le plus grand de tous les anges),

Ou les raisons de sa chute (– le matérialisme scientifique),

Il chancelait,

Et il tomba...

c'est-à-dire qu'il a pris du poids¹.

Au début de sa chute, LUCIFER était une lumière éteinte (– soit un ensemble d'atomes instables
formés d'un nuage d'électrons libres)

Dans cet état, il continua sa chute, à travers les champs gravitationnels de nombreuses galaxies, à travers les quadrants de la Voie Lactée, dans l'orbite du système solaire, jusqu'à la troisième planète, pour atteindre finalement l'atmosphère de la Terre².

Au moment de son entrée dans l'atmosphère de la Terre, le corps de LUCIFER se transforma encore en une matière plus lourde que l'air qu'il traversait. S'il ne l'avait fait, sa chute aurait été stoppée.

Aussi, à cet instant, il devint humidité³.

1. La structure photonique de la lumière est constituée à la fois de particules et d'ondes, bien qu'aucun état ne puisse être mesuré avec précision. Pour que la lumière devienne impure, elle ne doit plus être de la lumière.

2. Cette partie de la chute, bien qu'à peine esquissée dans notre récit, est la plus longue partie de la chute de LUCIFER, et sans doute la plus mouvementée.

3. L'humidité, cependant, était polluée. LUCIFER est une matière malsaine: inutile, empoisonnée, toxique – rejetée dans l'atmosphère dans laquelle on la trouve.



La Caduta di Lucifero. Installation à la Galerie Christiane Chassay (Montréal) et au Mercer Union (Toronto, Ontario) ; 65 m², 1995. Photo : Juan Felipe Argaez.



La Caduta di Lucifero: «Andromaque». Peinture à l'huile sur toile, 2 x 3,05m. 1995. Collection du Musée du Québec.



La Caduta di Lucifero: «Laurie Walker». Peinture à l'huile sur toile, 110 x 80 cm, 1994.

La chute fut ralentie par la présence de nuages au-dessus de la terre. À nouveau, le corps de LUCIFER changea d'état, et tomba...

Et il se transforma en une matière plus lourde que la vapeur – une eau dilatée⁴.

L'eau pestilentielle se mêla à la pluie atmosphérique et, à cet instant, la traversa sous la forme de cendres⁵. La chute des cendres fut ralentie par la présence de vents à la surface de la terre. La chute de LUCIFER ne se fit pas en ligne droite... elle se tordit et tourna, et quelquefois encore remonta. Mais son inexorable direction était vers le bas – parce qu'elle est, après tout, une *chute*⁶.

À ce moment, LUCIFER devint un être constitué d'une terre stérile et surexploitée⁷.

La terre, la couleur d'une anti-couleur sans couleur (antirouge, antibleue, antiverte), tomba du ciel. Le Prince SATAN rejoignit le monde des hommes. Comme il heurtait la masse de l'humanité, il se

4. Il est à noter que, jusqu'à présent dans notre récit, le corps de l'ange déchu se transforme toujours en une matière plus lourde que ce à travers quoi il passe.

5. Le gouvernement a causé tout un émoi dans la population en transformant tout son papier-monnaie en pièces métalliques. Les riches se sont plaints du poids de la nouvelle monnaie et du fait qu'elle était sale d'avoir été touchée par toutes les strates de la population. Les pauvres ont protesté que tout leur argent avait été transformé en menue monnaie. Pour toute réponse, le gouvernement a mis sur pied un programme pour laver l'argent régulièrement, un sou à la fois, et pour distribuer l'eau du lavage aux pauvres afin qu'ils la boivent.

6. Un jour, un homme demanda à sa femme, pendant qu'ils faisaient l'amour sur le sol, si elle avait remonté l'horloge ce matin-là. La femme eut peur que cette question inappropriée rende l'enfant qui pouvait naître incapable, tout au long de sa vie, de suivre le fil d'une pensée.

7. À la mort de son mari, une musicienne avait retiré les cordes de sa harpe et l'avait placée dans le grenier, le temps de son deuil. Après de longues et tristes années, elle a enfin enlevé ses vêtements noirs, elle les a pliés et rangés. Grimant l'escalier du grenier pour récupérer son instrument de musique, elle a découvert que sa harpe avait été enserrée de fils d'araignée et que les lombrics et les araignées en avaient joué allègrement tout au long de son deuil.



La Caduta di Lucifero: « Homme ». Peinture à l'huile sur toile, 184 x 120cm, 1994. Photo de l'artiste.

transforma à nouveau, accéléra sa chute et devint la merde des sous-alimentés⁸.

Le corps de LUCIFER, après avoir traversé de part en part l'humanité et avoir été chié sur la surface de la planète, se modifia en une matière plus lourde que la terre, continuant sa chute. Le corps jadis angélique pénétra l'humus et se métamorphosa en lombrics⁹.

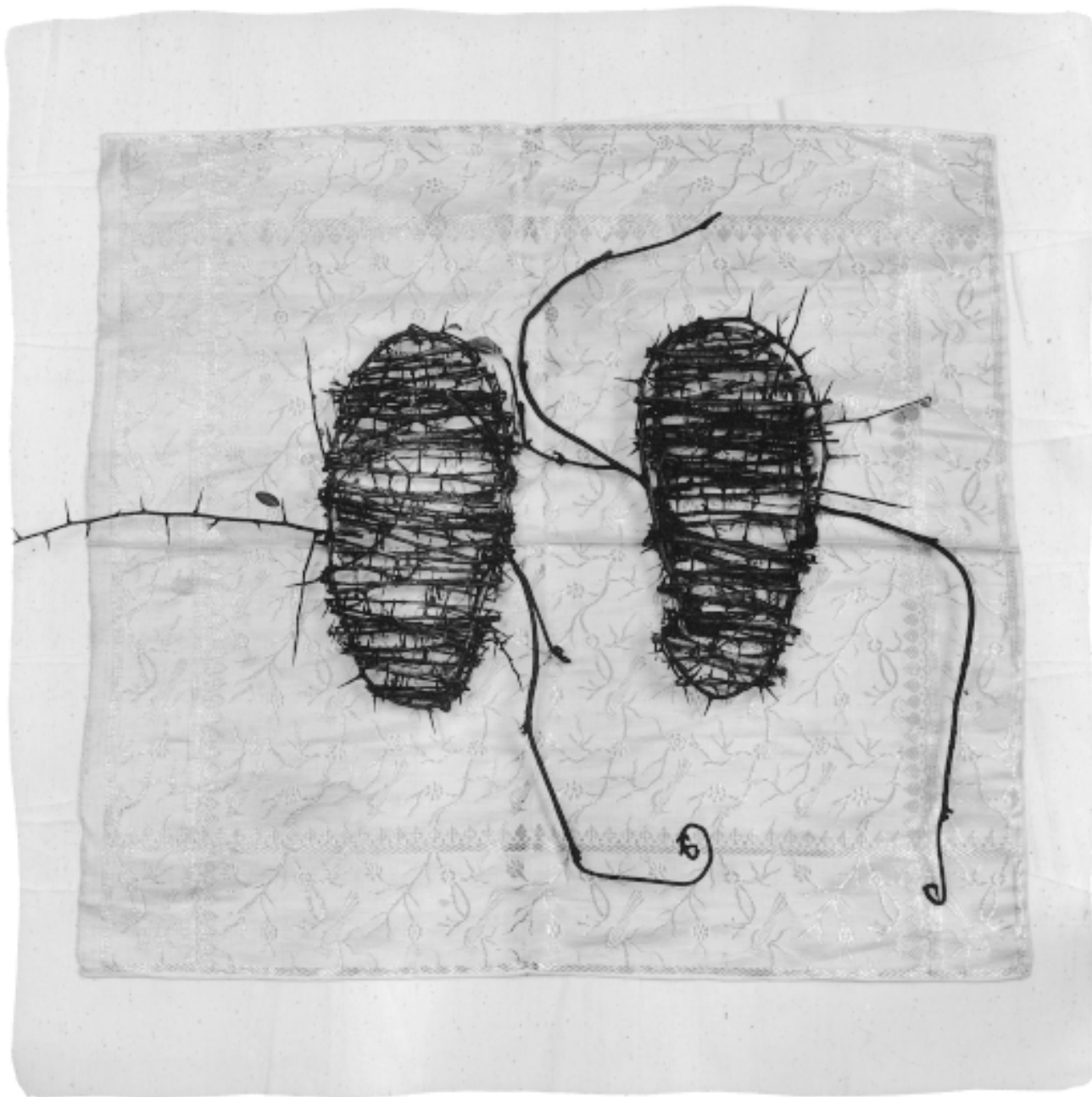
Elle fut brève la chute du prince des TÉNÉBRES dans les profondeurs. Et le corps de l'impie se changea en roc et s'enfonça profondément au sein de la terre. Il ne devint pas une pierre utile, du marbre, de la calcédoine ou du calcaire – mais une roche inutile, fissile, prête à s'émietter¹⁰.

Le roc frappa le roc et ralentit le mouvement de chute de ce *corpus corruptilis*. Mais la chute de LUCIFER ne révoquait pas les processus naturels tels que nous les connaissons. Une roche prendrait plusieurs siècles pour traverser le corps de la terre (et nous pouvons lier ce fait au processus de stratification). Pour LUCIFER et DIEU, cependant, ce passage eut lieu en une fraction de seconde. Et pendant qu'il poursuivait sa chute, le corps du démon se changea inexorablement en une des matières les plus empoisonnées...

8. Le cadavre qui a été brûlé dans le lieu sacré est un faux. La parenté, terrifiée par la certitude d'être hantée par l'esprit de leur parent diabolique et imple, avait volé le corps d'une personne sainte et l'avait substitué au corps de leur frère corrompu ! Mais, au dernier instant, ils se trompèrent en identifiant les corps. L'homme diabolique fut brûlé (ses cendres montèrent au ciel), pendant que l'homme bon et saint se décomposait dans la rivière toute proche, mangé par la vermine et les chiens.

9. La rivière Masji-masid coule simultanément vers l'est et l'ouest à partir du centre de la ville du même nom. Personne ne peut expliquer le prodige, mais cela fait de la région un important centre de commerce, parce qu'elle peut approvisionner deux fois plus de ports que toute autre ville. Un cadavre jeté dans le port de Masji-masid ne disparaît jamais, car les remous de l'eau du port le font tourner en rond sans fin.

10. On retrouve encore aujourd'hui d'étranges roches à l'endroit où le corps de LUCIFER a pénétré la terre (quelque part en Irlande du Nord). Ces roches sont d'un noir de jais, mais très légères. Elles peuvent, étonnamment, s'embraser au contact d'une flamme et émettre une chaleur intense.



Sandales d'épines. Patiner sur l'œil. CIAS Crestet (France). Broderie sur soie, matière végétale, 20 x 24 x 10cm, 1993. Photo : François Blanquie.

le plomb : le domestique du diable¹¹.

Au fur et à mesure que le corps satanique s'abîme plus profondément dans les entrailles de la planète, sa constitution nous échappe davantage. La terre est opaque à la vision humaine. Nous savons, cependant, que l'impie a continué sa chute. Et s'il a chu, alors son corps est devenu toujours plus lourd que le matériau à travers lequel il passait. Sinon comment pourrait-il continuer à descendre ? Sa route serait interrompue. De par la constitution du plomb, nous pouvons présumer que le prochain état du corps de LUCIFER doit correspondre à la douleur¹².

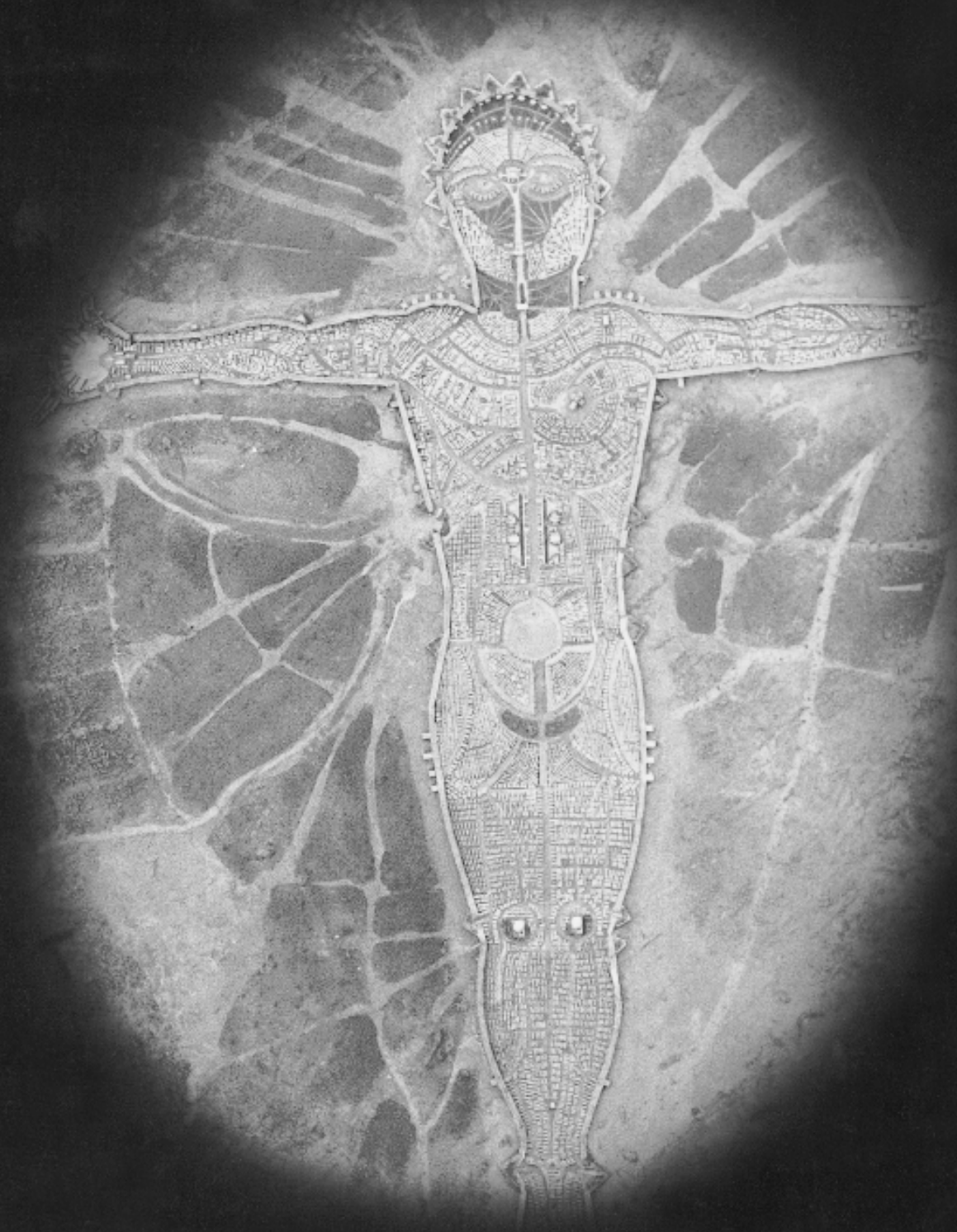
La douleur dans sa condition matérielle a continué sa descente, jusqu'à rejoindre le bord du noyau de la terre. LUCIFER a revendiqué le noyau magmatique de la terre comme Enfer, mais il est passé rapidement au travers de son domaine. Invisible, et impossible à connaître pour tout être vivant, nous devons émettre l'hypothèse que le corps de SATAN est devenu une masse d'intelligence incorporelle, l'origine de tout mal¹³.

À partir d'ici, nous avons, et ne pouvons avoir, une idée précise du destin de LUCIFER, sauf à dire qu'il est devenu une forme de matière extrêmement dense et, en même temps, un principe du mal surpassant toute intelligence. Il a traversé le spectre de notre connaissance...

11. C'est un fait avéré que la réputation de l'instabilité mentale des artistes est basée sur plus que des stéréotypes ou une malice professionnelle. Les recherches ont montré les effets néfastes du plomb sur le cerveau humain ; il provoque des hallucinations, des illusions et des visions paranoïaques. Les artistes sont reconnus pour avoir fait, depuis toujours, un usage assidu du plomb dans leurs préparations de peinture.

12. Dans la vallée de la Loire, un groupe de moines cénobites vénérât le nom d'Ortémis, qui avait été un des soldats romains présents après la crucifixion de Jésus-Christ. Après le dernier cri d'agonie du Christ, sa tête tomba sur sa poitrine et la couronne d'épines roula par terre, aux pieds d'Ortémis. Instantanément converti au christianisme, Ortémis détacha sa sandale droite et glissa son pied dans la couronne épineuse – qui lui mordit immédiatement la chair. Il se rendit ainsi chaussé jusqu'en Turquie, où il mourut au bout de son sang. Les membres de l'ordre d'Ortémis portent encore de nos jours des sandales d'épines en mémoire de l'exceptionnelle pénitence de saint Ortémis.

13. Pendant plus de soixante ans, les historiens ont daté les sites médiévaux à partir des traces de fers à cheval présentes sur le sol stratifié. Les fers à cheval médiévaux étaient toujours marqués du sceau de leur fabricant, ce qui en facilitait la datation. Récemment, il a été découvert cependant que les vers de terre, lorsqu'ils défèquent, sont attirés par les objets métalliques, recouvrant le fer à cheval ordinaire avec plus d'un centimètre de matières fécales par année. Comme la merde des vers de terre est deux fois plus lourde que la terre, cette production des vers annulides peut pousser le fer à cheval plus profondément dans les couches du sol qu'il ne devrait l'être – bouleversant ainsi les dates attribuées aux stratifications. Cette découverte biologique a ébranlé le système de datation de l'histoire médiévale, maintenant considéré comme fallacieux.



Corpus Christi. Maquette de ville. Béton, bols, fibre de verre. 120 x 120 x 28cm, 1983.

14.

Ich fiel, es ist wahr, doch
noch im Fall
Verlor ich Mut und Stärke
nicht.
Ich fiel, ich fiel, ich fiel,
nein, nein, ich varlor sie
nicht!
Whol war, als aus dem
himmelszeit er mich
vertrieb, der herr mir
überlegen;
doch Mensch geworden,
ist er meiner Wut,
Indem er sterben muste,
unterlegen.

Die Tiefen will ich
durcheinanderrüttein,
Von ihrem Mittelpunkt
will ich die Erde
ershüttern und in alle Welt
zerstreuen: mit meinem Atem
in die Lüfte
mit meinen Seufzer in das
feuer,
und mein Verlangen trägt den
Krieg zum Himmel

Und mit unheimlichem
Dunkel die gedanken aus dem
schwachen
Geist der Menschheit ganz
verstören.

J'ai chu, il est vrai, mais
dans ma chute
je n'ai perdu ni force ni
ardeur
J'ai chu, J'ai chu, J'ai
chu,
non, non, je n'ai rien perdu !
Si Dieu, quand il m'a
banni des sphères,
était alors le plus fort,
homme maintenant, en
mourant,
il a succombé à ma
fureur.

Je bouleverserai les
abîmes j'arracherai la
terre de son axe
et l'éparpillerai
je porterai la guerre
à l'air d'un souffle,
au feu d'un soupir, au ciel
d'une haleine !

Et avec de nuisibles
ténèbres
je confrondrai toutes les idées
de l'infirme pensée humaine.

I fell, 'tis true, but in
falling I lost neither
strength nor courage,
I fell, I fell, I fell
no, no, I lost not strength !
Though when he threw
me through the spheres
God was then the
stronger, now as a man,
He has
succumbed
to my hate by dying.

I'll throw Hell into confusion
I'll convulse the Earth
from within
and scatter it abroad
into the air with my
breath
and into the fire with my
sighs,
and storm the gates of
Heaven with ambition !

And with noxious
darkness
confound all processes
of feeble human thought.

Caddi, è ver, ma nel
cadere Non perdei forza
né ardire,
Caddi, Caddi, Caddi
no, no, non perdei !
Per scacciarmi dalle sfere
Se più forte allor fu Dio,
Or fait 'uomo, al furor
moi
Per ceduto ha con morire.

Sconvolgerò gl'abissi
Dal uo centre commossa
Dissiperò la terra,
All'aria coi respiri,
Al fuoco coi sospiri

Con gli aneliti al Ciel
muoverò guerra !

E con tenebre nocenti
delle inferme umane
menti

Ogn'idea confonderò.

LE MUSÉE DIABOLIQUE DE RICHARD PURDY



Implacable est la chute de Lucifer à travers les strates de l'univers. Impitoyable sa descente sous la ligne du texte.

L'Atlas de la vie après la mort est une traversée. Et sa trajectoire croise des œuvres diverses de l'artiste. La principale est *La Caduta di Lucifero*, l'installation montée à la Galerie Christiane Chassay à Montréal, à la Galerie Obscure et au Mercer Union à Toronto. De nombreuses photographies en témoignent.

Dans ces salles, sont accrochées sur les murs noirs vingt toiles, réunies en groupes compacts, dans une configuration digne des « beaux-arts ». Des paysages, des natures mortes, des portraits, peints dans le style des académies du 19^e siècle. Mais, par une technique de dé-restauration, les surfaces de ces toiles ont été abîmées et dégradées par l'artiste, pour les rendre plus abstraites, leur donner cette qualité des peintures impressionnistes.

Détail inusité, ces toiles dérestaurées (« unrestored ») ont toutes été suspendues la tête en bas. Elles sont en état de chute. Renversées sûrement comme doit l'être Lucifer dans son monde des ténèbres. Le sol des galeries, quant à lui, est recouvert d'une nappe d'eau d'un centimètre de profond, que contient un géotextile noir. Quand l'eau est calme et que rien ne vient perturber sa surface, elle se transforme en une surface de réflexion, où réapparaissent à l'endroit les tableaux des murs. Un quai de bois est déposé sur cette nappe afin d'amener les visiteurs au centre des salles. De là, ils peuvent contempler les réflexions, ces tableaux aux perspectives corrigées par les ondes lumineuses, ou encore mettre les pieds dans l'eau et s'approcher des murs, marchant parfois directement dans certains tableaux aux dimensions importantes (jusqu'à 3,66m), mais brouillant à coup sûr les réflexions par leurs pas. Rien n'est plus fragile que l'eau. Que cette surface dont le calme au moindre heurt se rompt.

À cette série de photographies, s'ajoutent quelques pièces tirées du répertoire de l'artiste, qui répondent aux besoins de *L'Atlas de la vie après la mort*, à cette production artistique où convergent textes et œuvres photographiées, fictions archéologiques, scientifiques et historiques, et œuvres multi-médiatiques. Ainsi, l'étrange planète tirée de la série de *l'Aréoarchéologie*, la vue aérienne de *Corpus Christi*, s'ils viennent scander les étapes de la chute de Lucifer, témoignent aussi, de façon absolue, d'un esprit sans cesse déporté aux limites de l'imaginaire.

B.G.

HISTOIRE

FIN DE L'HISTOIRE SANS FIN

(LE PAYS DES EAUX DE GRAHAM SWIFT)

SANS FIN

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé.

William Faulkner

« Tout est douleur » – la formule bouddhique, modernisée, serait :

« Tout est cauchemar ».

Cioran

Aussi laissez-moi vous en raconter une autre. Laissez-moi vous raconter.

Graham Swift

Il était une fois une histoire qui ne pouvait finir, parce qu'elle ne parvenait à vivre que de sa propre fin, éternellement. Il était une fois une jeune fille de seize ans, obligée d'aller voir une vieille sorcière à cause d'un avortement ayant mal tourné; un professeur d'histoire qui abandonne la Révolution française pour s'enfoncer dans celle du langage, de son langage, de sa propre vie; un directeur d'école voulant abolir la discipline historique, parce qu'elle ne sert à rien selon lui; une Première Guerre mondiale qui semble signifier la fin de la civilisation, avant qu'on ne se rende compte, grâce à une Seconde Guerre, qu'il reste encore des choses à détruire; une industrie de la bière en pleine déliquescence; un pays des eaux noyé sous les inondations, revivant le déluge; une femme d'une cinquantaine d'années qui justifie l'enlèvement d'un bébé en affirmant qu'il s'agit d'un ordre lui venant de Dieu; une famille n'en finissant plus de dégénérer, de disparaître. Il était une fois l'histoire, mot par lequel il faut entendre la fin des temps, la mort, la folie. Il était une fois une narration romanesque ne parvenant plus à se raconter de manière linéaire et causale, malgré les événements historiques en amont de nos vies, parce que la mort et la folie ne se racontent pas comme ça. Parce que la mort, la folie, constitue un « Ici-maintenant », un atroce présent évoquant cette chose étrange (car, oui, on peut l'appeler « chose ») sur laquelle il faut sans cesse insister: la réalité. Partout la fin, le désert à l'horizon de ce pays des eaux, des fins sans fin. Point final.

LE CONTE DE FÉES REMIS EN QUESTION

Le Pays des eaux de Graham Swift se présente dès les premières lignes comme un conte de fées. Après avoir rappelé des propos revenant fréquemment dans la bouche de son père, le narrateur, Tom Crick, note qu'il s'agissait de « mots de contes de fées; un conseil de conte de fées. Mais c'était un lieu féerique que nous habitions. Une maison d'éclusier, au bord d'une rivière, au milieu des Fens. Loin du vaste monde »¹. Cet univers qu'il nommera, un peu plus loin, « Un pays de conte de fées, après tout » (p. 15), laisse penser que les mots collent au lieu, que le discours tenu dans cette contrée adopte les contours du paysage. Pourtant, le rapport du narrateur au conte (et particulièrement au conte de fées) se révèle trouble, ambigu; les liens entre ce dernier et le mode d'énonciation dans *Le Pays des eaux* sont d'une complexité similaire à celle unissant le narrateur à ses origines, une lointaine lignée se perdant dans la nuit des Fens qui le poussera malaisément à devenir historien, pour contourner ses antécédents familiaux sans s'en éloigner vraiment. La relation entre le conte de fées et la discipline qu'il va pratiquer est d'ailleurs clairement établie:

Ma vocation de professeur d'histoire, voyez-vous, on peut directement l'attribuer aux histoires que ma mère me racontait lorsque j'étais enfant et que, comme la plupart des enfants, j'avais peur de l'obscurité. (p. 90)

La révélation de ce passé perturbé – la crainte que ne surgisse de l'obscurité ce qui devrait rester caché – risque toujours de voir s'effondrer comme un château de cartes l'équilibre précaire du narrateur. En conséquence celui-ci préfère l'esquive, esquive que le morcellement du texte de Swift, échappant à la linéarité, tend à redoubler. La structure formelle du *Pays des eaux* reporte sans cesse une chute qu'on sent inévitable dès les premières lignes, de la même façon que les circonvolutions des longues phrases du narrateur éloignent sans cesse les souvenirs dans les méandres d'événements présentés toujours de manière plus parcellaire. La crainte est grande d'arpenter « les champs de mines du passé » (p. 433).

Il était une fois, donc, une histoire qui commence ainsi:

Au beau milieu d'une explication sur la façon dont, dans un bain de sang parisien, notre Monde Moderne avait commencé, [Tom Crick] s'interrompt et se met à raconter... ces histoires. Quelque chose à propos de la vie au bord d'une rivière, quelque chose à propos d'un père qui attrapait des anguilles, et du corps d'un noyé trouvé dans la rivière, il y a des années de cela. (p. 18-19)

À partir de là, le lecteur apprendra, dans un ordre d'une complexité ne ressemblant en rien à ce que j'énonce ici un peu platement, la mort du jeune Freddie Parr, retrouvé noyé le 25 juillet 1943², dans les eaux du pays de Fens, là où le père du narrateur est éclusier. Puis que cette mort n'est pas accidentelle comme on le croit, mais plutôt le résultat d'un meurtre: le frère aîné de Tom, Dick, a tué l'adolescent en le frappant d'un coup de bouteille à la tempe, avant de le précipiter à l'eau, le croyant responsable de la grossesse de Mary. Tom est pourtant le vrai géniteur. En essayant d'avorter – elle se précipite d'une hauteur d'environ un mètre cinquante, les jambes écartées, recommençant jusqu'à épuisement –, Mary se blesse gravement et demande l'aide d'une vieille femme à qui on attribue des pouvoirs maléfiques. Celle-ci ne fait qu'envenimer son état et l'adolescente finit par apprendre qu'elle ne pourra plus procréer. Elle épouse malgré tout Tom quelques années plus tard, mais devient folle au début de la cinquantaine, enlevant un bébé, convaincu que celui-ci lui a été désigné par Dieu comme le sien. Tom Crick voit sa carrière se terminer au moment où sa vie familiale est brisée, et à cause de cela en partie: comment laisser un homme enseigner à des adolescents alors que sa propre femme kidnappe des enfants?

Dick, des années auparavant, considérait également que les enfants tombaient du ciel. Il pensait pouvoir en avoir un avec Mary, simplement en la prenant dans ses bras. Puisqu'il est attendu par son propre père comme un Messie, la croyance de Dick en l'Immaculée conception n'a-t-elle pas quelque chose de légitime? Plus prosaïquement, une telle réaction

s'explique par ses déficiences intellectuelles : il est une « tête de patate », incapable de s'exprimer et d'écrire correctement. Tom apprendra grâce à la découverte de lettres que la naissance de son frère est le fruit des amours illégitimes de sa mère et de son grand-père. Enfant dégénéré, résultat d'un tabou transgressé, il provient d'une « lignée royale » en pleine décadence, celle de brasseurs de bières qui firent les beaux jours de la région. L'histoire de cette famille, longuement racontée dans le roman, perturbée par la folie et les morts violentes, et dont Tom Crick est l'ultime descendant, voit dans la démence de Mary le dernier avatar d'une chute qui dure depuis un siècle, faite de bruits et de fureurs³.

Contrairement au conte de fées, l'histoire de la famille de Tom Crick, professeur d'histoire de 53 ans poussé vers une retraite anticipée, finit mal. Au-delà de cette importante différence thématique, l'énonciation même du roman soulève des problèmes propres à l'étude du conte, genre, comme on le sait, né de la littérature orale. Or, dans ce roman divisé en 52 chapitres de longueurs variables (entre une et 56 pages), Tom Crick se trouve devant sa classe et parle à ses étudiants. Il raconte une histoire – ou la conte, car qui peut garantir la véracité des faits évoqués ? Mais les glissements d'un chapitre à l'autre, la déstructuration du temps, dans ce roman où il s'agit pourtant de suivre le destin d'une lignée familiale, ne permettent pas toujours de savoir quand Crick s'exprime devant ses élèves et quand la narration est dirigée vers un narrataire moins explicite. Dès lors, le narrataire extradiégétique, se confondant avec le lecteur virtuel, ne sait plus toujours distinguer les passages où le narrateur « parle » à ses étudiants (ou encore à Mary, ce qui se produit souvent), alors que les codes énonciatifs relèvent clairement de l'oralité, d'autres passages textuels où le récitatif se situerait davantage dans l'orbe de l'écrit (du journal personnel, par exemple).

Cette structure en soi évoque le passage du temps, alors que la narration est prise dans une tension entre l'oralité (un monde ancien, un monde du mythe – « tout commença avec le premier conteur de la tribu » comme l'écrit Italo Calvino⁴) et l'écriture (un univers

tourné vers la modernité). Non seulement cette structure rappelle le conte tout en le niant, mais elle impose une lecture de l'histoire qui s'interdit le fantasme consistant à totaliser les fragments en une interprétation globale et systémique. Pourtant, malgré les ruptures et le refus de la chronologie, il y a un fil conducteur qu'on peut retracer grâce aux codes mêmes du conte de fées, avec lequel le narrateur maintient pourtant une distance. (« Mais gardons-nous des contes de fées » [p. 26] affirme-t-il, après avoir mentionné les racontars courant sur une femme accusée d'être une sorcière.)

« Il était une fois », formule consacrée ouvrant le conte, utilisée à l'envi par l'écrivain britannique dans son roman, prend ici une coloration particulière. « Il était une fois » exprime sémiotiquement, d'entrée de jeu, la possibilité quasi indéfinie pour le conte de fées de se répéter, de proposer un schéma dont Propp a su signaler la constance. Au contraire, on pourrait traduire la formule chez Swift de la manière suivante : « Il était *une* fois ». C'est la singularité absolue de l'expérience qui compte. Les propriétés du conte de fées s'inversent et imposent les particularités suscitées par le parcours étonnant de la famille Crick, formant ainsi un véritable *hapax* au cœur de l'histoire, ramené à une catastrophe individuelle, unique. Pris en étau entre les catastrophes produites par l'évolution des nations et celle de sa propre famille, Crick vit une crise à la mesure du pays d'où il vient, les Fens, le *waterland*, terme constituant un véritable oxymore, monde de terre et d'eau à la fois, qui produit la vase dans laquelle on s'englue – « La vase : qui forme et mine par en dessous les continents ; qui démolit en construisant ; qui est simultanément alluvion et érosion ; qui n'est ni progrès ni déclin » (p. 22). Dans ce roman marqué par l'isotopie de l'eau, le verbe « sombrer » apparaît peut-être comme le terme clé du roman (« Les Fens rétrécissent. Ils continuent à rétrécir aujourd'hui – et à sombrer », p. 27). Il s'agit d'un parcours paradoxal, hanté par le mythe, mais parallèle à une histoire politique dont on suit la tourmente.

Dès lors, ce double sens du syntagme figé « il était une fois » situe Crick à la frontière du conte

(mythique) et de l'histoire, ou fait de cette dernière un mythe – un de ses étudiants ne s'écrie-t-il pas d'ailleurs « que l'histoire était un conte de fées » (p. 210)?

*Le mythe d'origine débute, en nombre de cas, par une esquisse cosmogonique: le mythe rappelle brièvement les moments essentiels de la Création du Monde, pour raconter ensuite la généalogie de la famille royale, ou l'histoire tribale, ou l'histoire de l'origine des maladies et des remèdes, et ainsi de suite. Dans tous ces cas, les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique.*⁵

Or, les Fens exhibent un pays de début du monde, un décor « vaste et vide » qui, « dans leur nudité et leur vacuité se prêtent volontiers à l'imaginaire – et au surnaturel » (p. 35). Cette terre d'élection verra naître et se développer la lignée royale d'un monde dégradé (celui de la bourgeoisie d'affaires), les Atkinson, brasseurs qui régneront en maître sur la région avant de s'effondrer, laissant au monde la jeune Mary, future épouse de Tom Crick, qui devient l'historiographe des deux familles.

Le mythe des commencements a quelque chose de bien séculier dans ce roman, dans la mesure où l'histoire de la famille Crick, qui est celle d'une résistance à l'eau (« Ils s'identifièrent à la destinée des Fens, qui était de lutter, non pas pour, mais contre les eaux », p. 28), reprend la théorie de l'évolution. Ils sortent de l'eau pour conquérir la terre⁶. Pourtant, l'histoire *naturelle* sera rattrapée par l'histoire *mythique* selon un mode de confrontations génériques propre au roman de Swift.

*On pourrait dire, écrit Eliade, que, pour les primitifs, la Fin du Monde a déjà eu lieu, bien qu'elle doive se reproduire dans un avenir plus ou moins éloigné. [...] Les mythes du Déluge sont les plus nombreux, et presque universellement connus (bien qu'extrêmement rares en Afrique).*⁷

L'inondation dans les Fens, après la Deuxième Guerre, véritable déluge qui ressemble à un châtement, conduira à la mort du père de Tom Crick par broncho-pneumonie. Châtiment qui sonne presque le glas d'une famille, mais aussi d'un empire,

deux ans après la fin de la guerre, à une époque où le rationnement existe toujours.

Et montrez-nous, s'il vous plaît, les fruits de notre victoire. [...] Gandhi veut la restitution de son Inde. Ah, rêves! Ah, plans! Voyez tout cela à travers la mémoire d'un homme de quarante-huit ans, né sous le règne de Victoria, blessé à Ypres, et sur le point de mourir de broncho-pneumonie. Qu'est-il advenu de cette somette que nos grands-pères nous débitaient? (p. 446)

La volonté de suivre les mésaventures de la famille parallèlement aux événements sociohistoriques ne conduit qu'à mettre davantage en lumière leur inévitable rencontre qui a tout de la fatalité du destin.

Le croisement de certaines formes génériques dans le roman accentue cette place accordée au mythe:

*L'historiographie, la biographie et le roman historique sont issus d'un ancêtre commun: l'épopée héroïque. Mais derrière cet ancêtre il y en a un plus éloigné, encore plus vénérable, premier ancêtre de toute narration, sinon de la communication humaine en général: le mythe. Et l'on dirait presque que l'historiographie aussi bien que la biographie et le roman historique continuent à devoir toute leur validité à cet héritage mythique, si parcimonieux qu'il puisse être devenu dans une longue suite d'héritages.*⁸

Biographe et autobiographe, historiographe, historien qui réfléchit sur sa discipline, Tom Crick ne peut échapper au mythe. S'il serait oiseux de lire *Le Pays des eaux* comme un roman historique, on le voit néanmoins traversé de part en part par l'histoire, confrontant celle-ci à la fois à la narration et au réel:

Non, n'oubliez pas. N'effacez pas. Vous ne pouvez effacer. Mais faites-en une histoire. Juste une histoire. Oui, tout est complètement fou. Qu'est-ce qui est réel? Une histoire. Rien qu'une histoire... (p. 299)

Si Crick raconte une épopée cependant, elle n'a rien d'héroïque. Elle se pense et s'énonce dans la négativité.

L'HISTOIRE DÉSORIENTÉE

Il est loin d'être innocent que Crick mette fin à l'histoire (à un enseignement traditionnel de la discipline) au moment où il cherche à parler de cette

rupture fondamentale que fut, pour les Occidentaux, la Révolution française. Dans cette brèche entre l'ancien et le nouveau monde, Crick cherche à s'insérer, à retrouver l'origine des catastrophes de son existence à travers l'histoire, au moment où la crise de sa femme l'isole de sa propre vie, le coupe de ses propres repères. L'éclatement du récit est à la fois le signe d'une perte de contrôle, contrôle qu'il cherche à retrouver en balisant l'itinéraire de ses ancêtres de faits historiques, mais aussi de l'impossibilité de dire les choses en suivant un processus logique qui conduirait à démontrer trop clairement l'anéantissement impitoyable, en cette fin de vingtième siècle, d'une famille dont l'importance fut considérable. Devant l'impossibilité de dire l'indicible, Crick se réfugie dans la narration d'une histoire *déjouée* qui s'exprime selon des perspectives variées, cherchant à retrouver un sens parmi de multiples pistes « insensées », dominées par la folie, la violence, l'obsession du pouvoir. Cette crise a donc peu à voir avec la vision d'une fin de l'histoire à la manière d'un Francis Fukuyama qui, sur le modèle de la fin des idéologies, fantasme l'homogénéisation démocratique du monde sous le signe du libéralisme occidental (comme si cela ne participait pas de l'histoire, comme si le libéralisme n'était pas une idéologie⁹). Un des étudiants de Crick affirme : « La seule chose importante pour ce qui est de l'histoire, je pense, monsieur, c'est que celle-ci en est arrivée au point où il est probable qu'elle va bientôt finir » (p. 20-21), mais derrière cette déclaration se cache l'idée eschatologique d'une fin prochaine de l'humanité. Cet étudiant sera d'ailleurs un des fondateurs, au collège, d'un « club de la fin du monde » :

Le club Holocauste. La ligue Anti-Armageddon. Nous n'avons pas encore décidé du nom [...] Nous avons songé à lancer un magazine. Amener les gens à coucher leurs peurs par écrit. Comment ils voient la fin du monde, vous savez. Les dernières minutes, les dernières pensées, la panique, comment ce sera pour ceux qui ne s'en vont pas tout de suite. (p. 313)

Ces discussions avec les étudiants exacerbent la crise vécue par Crick lui-même, pour qui tout s'enlise

– la vase, toujours – dans un présent où passé et futur s'engouffrent. Il dit lui-même :

Ainsi, oubliez, pour sûr, vos révolutions, vos tournants, vos grandes métamorphoses de l'histoire. Considérez plutôt le lent processus ardu, l'interminable processus ambigu : le processus de l'envasement humain – de l'assèchement du sol. (p. 24)

Les processus historique et géologique, associés comme deux systèmes isomorphes, se conjuguent pour donner plus de force à un présent, celui de Crick, qui cherche à se jouer de la temporalité. Le passé n'est pas le passé, mais s'enracine dans le présent, selon un modèle assez semblable à celui qu'Hannah Arendt a déjà développé :

*[L]e passé, dont la portée s'étend jusqu'à l'origine, ne tire pas en arrière mais pousse en avant, et c'est contrairement à ce que l'on attendrait, le futur qui nous repousse dans le passé. Du point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu ; il est brisé au milieu, au point où « il » se tient ; et « son » lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que « son » constant combat, « sa » résistance au passé et au futur fait exister.*¹⁰

Considérons par exemple la façon dont Crick développe ses hypothèses sur la Révolution française. Ce grand bond en avant manifeste selon lui

[...] l'idée d'un retour. Une rédemption ; une restauration. Une réaffirmation de ce qui est pur et fondamental contre ce qui est décadent et faux. Un retour à un nouveau commencement... (p. 189)

Et ces messies révolutionnaires [...] avaient-ils réellement en tête une Société de l'Avenir ? Pas la plus petite idée. Leur modèle était une Rome antique idéalisée. [...] Nos héros des temps nouveaux [...] brûlaient, eux aussi, de revenir en arrière. (p. 190)

Il faut en conclure que l'histoire commence quand les choses vont mal, par des désastres, à travers une idéalisation, une mythification des échecs du passé, déshistoricisés justement. Braquer son regard sur le passé pour éviter d'avoir à concevoir l'avenir serait une façon d'oublier les contingences du réel, d'oublier que

«les faits humains sont rares, ils ne sont pas installés dans la plénitude de la raison, il y a du vide autour d'eux pour d'autres faits que notre sagesse ne devine pas; car ce qui est pourrait être autre»¹¹. Mais en 1980, au moment où Crick raconte sa vie et celle de ses ancêtres, deux Guerres mondiales auront eu lieu et, après la Première, déjà, Valéry aura déclaré: «Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles». La théorie de l'évolution aura rattrapé celle des nations. Dorénavant, «l'histoire est l'enregistrement du déclin» (p. 193).

«Le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu», écrit Arendt. Personne ne le sait mieux qu'un historien d'aujourd'hui:

Cela va dans deux directions à la fois. Cela va en arrière en allant de l'avant. Cela fait une boucle. Cela emprunte des détours. N'allez pas tomber dans l'illusion que l'histoire est une colonne de marche bien disciplinée et infatigable qui s'enfonce sans jamais dévier dans l'avenir. [...] Mais comment savons-nous [...] que nous ne sommes pas en train de nous mouvoir dans un grand cercle? (p. 186)

Retour à un temps cyclique, à un temps mythique? Serions-nous dupes? Sommes-nous toujours enfermés dans ces «sociétés closes» sur lesquelles se penche Lukács pour parler des civilisations d'avant la Modernité? Traduisons autrement: il serait naïf de croire que l'histoire sert à quelque chose (et cette absence d'utilité immédiate provoque par exemple chez le directeur du collège où enseigne Crick un mépris à l'égard de la discipline tout entière). Pour qu'elle serve, il faudrait qu'on puisse en dérouler le fil de manière linéaire, qu'on en déduise des rapports de causalité évidents suggérant une morale, une éthique. Or, l'histoire est une narration confuse, sans ordre, à partir de laquelle on ne peut tirer de principes, mais uniquement des *indices*. «Nous croyons voir un itinéraire obligé, un développement logique tendant vers un but. C'est l'illusion de la téléonomie, que de consacrer l'état actuel dans un processus évolutif, et d'interpréter le passé en fonction du présent»¹². Cela, Crick en est bien conscient. C'est pourquoi il cherche plutôt les failles, les brèches dans le temps, ces indices

qui le relieraient à «son» lieu, son présent. Son père, revenu des tranchées après la Première Guerre, complètement neurasthénique, pensait: «il n'y a que la réalité, il n'y a plus d'histoires» (p. 38). Quels sont ces instants surgissant comme des «Ici-maintenant», ces moments privilégiés qui ne se racontent pas mais se manifestent plutôt comme des seuils qu'on ne peut franchir, des passages du temps où le temps s'arrête et où on voit se cristalliser à distance, en amont, le présent dont nous sommes faits?

Combien de fois l'Ici-et-Maintenant vient-il nous visiter? Cela advient si rarement que ce n'est jamais ce que nous imaginons, et c'est l'Ici-et-Maintenant qui se révèle être le conte de fées, non l'Histoire, dont la substance est à tout le moins déterminée à jamais et ne peut être changée. (p. 88)

Au-delà du sens qu'elle peut avoir dans la diégèse, l'expression «ouvrir les écluses» s'entend évidemment ici dans un sens métaphorique. Si l'histoire s'incarne habituellement dans un espace, cet espace se révèle dans *Le Pays des eaux* toujours liquide, il glisse entre les doigts. Malgré la volonté d'assécher la terre des Fens, la liquéfaction s'impose toujours. Que faut-il retenir de tout ce qui se déverse, de ce flot continu, quelles sont les substances solides qui résistent à cet écoulement?

Soient deux scènes tirées du roman, déterminantes dans la chute de la famille Atkinson. Deux scènes qui présentent, littéralement, des chutes. En 1820, Thomas Atkinson est au faîte de sa gloire. Sa brasserie emploie la plupart des travailleurs de la région et génère une véritable fortune. De plus, il vit avec une femme adorable. Mais, beaucoup plus vieux qu'elle, la jalousie s'empare de lui et le voilà *inventant* des histoires à son propos. Un soir où elle rentre tard, il la gifle – du moins est-ce ainsi que la rumeur évoque la scène, dans cet espace des Fens où on adore raconter des histoires –, et sous le choc elle tombe, se cogne la tête contre le coin d'un bureau et perd complètement l'esprit. Pendant les cinquante ans que dure encore sa vie, elle reste silencieuse, assise tout le jour dans un coin de sa chambre. Après sa mort, sur cette terre hantée par les superstitions, Sarah Atkinson devient

une histoire, un conte noir: nombreux sont ceux qui affirment avoir aperçu son fantôme, toujours au moment où des événements tragiques se déroulent dans la région. Dans l'infinie variété des futurs possibles, ce micro-événement – un coup malheureux, une mauvaise chute, au mauvais endroit – transforme définitivement l'avenir de la famille. Moins que l'événement suivant cependant, qui place au centre de la tourmente Ernest Atkinson et se produit près d'un siècle plus tard, en 1911, sans qu'on puisse déterminer le poids exact de sa responsabilité dans la catastrophe.

Cette année-là, George V accède au trône. Pour fêter l'événement, Ernest Atkinson, qui doit redorer son image auprès de la population, propose une nouvelle marque, la *Coronation ale*, bière du couronnement dont les mille premières bouteilles sont livrées gratuitement. Que contenait-elle de particulier? Faut-il la rendre responsable de la véritable folie qui s'empare de la population pendant la nuit et provoque l'incendie de la brasserie? Est-ce Atkinson lui-même, profitant de la confusion, qui l'a déclenchée, comme certains le soupçonnent par la suite? Autant de questions auxquelles on ne peut proposer que des hypothèses de réponses. L'origine de l'événement, l'ordre et les raisons de son déroulement, importent moins que sa symbolique emblématique. «La violence est contingence pure, mais son stade ultime est d'imposer un sens»¹³. La chute de la grande cheminée de la brasserie est le signe idoine de la décadence de la famille Atkinson.

Lorsque à minuit (car ce fut la dernière heure qui s'inscrivit à jamais sur le cadran altier de sa pendule) la cheminée trembla, chancela et, en même temps que ses frises à l'italienne et ses aiguilles de pendules paralysées, sombra verticalement à une vitesse vertigineuse dans le cratère embrasé du corps de bâtiment, ce fut avec l'accompagnement d'une tonitruante ovation [...] (p. 236)¹⁴

Que cette chute se produise à minuit précisément s'avère un signe révélateur. D'autant plus qu'il s'agit d'une horloge monumentale qui s'écroule, premier modèle historique, selon Jean-Claude Beaune, de l'automate.

*À la limite du vivant et du mort, l'automate-horloge est la figure exemplaire du temps technique, l'instantané répétitif de son éternité. La fonction principale de l'automate est [de] retrouver la cohésion logique de l'univers et l'harmonie du vivant et du mort, du bruit et du silence. Objet scientifique et métaphysique, mythique et utopique, il est incitation exemplaire à retrouver ou promouvoir un ordre dans le chaos. Son ambiguïté relève du désir d'ordre et de la réalité irréductible du chaos. [...] Le chaos initial peut être regardé comme l'ordre originel; l'ordre construit artificiellement comme un chaos uniforme et mortel.*¹⁵

La destruction de cet automate temporel¹⁶ marque symboliquement le retour à la dimension spécifiquement mythique autour de laquelle se construit l'histoire, un chaos originel auquel les «messies révolutionnaires» – voir 1789, mais surtout 1793 – se réfèrent.

Comment interpréter l'histoire à travers ces deux micro-événements qui transforment de fond en comble l'univers social des Fens? Comme une aspiration, volontaire ou non, à faire l'histoire, à donner matière à raconter.

*Il n'y a pas de hasard parce qu'il n'y a pas de sens, pas de raison de privilégier un moment particulier de cette histoire, ou cette histoire plutôt que telle autre. [...] Le hasard se dissout dans la douce indifférence du monde.*¹⁷

N'est-ce pas ce que déduit Crick lui-même, élargissant l'hypothèse à l'ensemble des événements politiques?

Posez-vous la question: combien d'événements de l'Histoire se sont produits pour telle ou telle raison, mais fondamentalement pour aucune autre raison que le désir de faire en sorte que des choses arrivent? (p. 62)

Ce qui signifie une volonté de voir se multiplier les catastrophes, «parce que la gaieté n'a jamais fait l'histoire» (p. 131). Rien d'étonnant alors à ce que certains affirment avoir vu lors de l'incendie le spectre de Sarah Atkinson, celle qui annonçait la chute, un rictus sur le visage, au milieu des flammes. Rien d'étonnant non plus aux soupçons pesant sur Ernest Atkinson, figure du prophète prédisant les horreurs du XX^e siècle.

UN DOUBLE DE CASSANDRE,
UN MESSIE DÉGRADÉ

Contrairement à son père et à son grand-père, représentant les Fens au parlement pour le Parti conservateur, Ernest Atkinson défend les couleurs de la gauche et échoue lamentablement, en 1910, à se faire élire.

Avant que [la Première Guerre] ne commençât, le père [Ernest] avait pris publiquement la parole contre la guerre, dont tous ressentaient la venue comme une aventure exaltante. Il dit aux gens que, lorsque celle-ci viendrait, ce serait une chose terrible, un vrai désastre. Mais les gens se gaussèrent et se moquèrent du père. (p. 300-301)

Ce rôle de Cassandra politique, Atkinson l'assume et en paye le prix. Désabusé, résigné, il s'enferme avec sa fille dans un hôpital qu'il a fait construire pour aider les soldats blessés gravement, y compris psychologiquement, pendant la guerre. C'est là que la mère de Tom et fille d'Ernest, Helen Atkinson, devait rencontrer son mari.

Le destin tragique du grand-père de Tom Crick le conduira vers une mort violente. Cassandra est exécuté, Ernest Atkinson se suicide. Car s'il démontre que la divination n'est pas le privilège des dieux, sa prophétie demeure un échec. Sa vengeance prendra forme à travers la volonté de mettre au monde un Messie, un être à la mesure de ses aspirations. La catastrophe n'en sera que plus spectaculaire.

Si on peut voir Ernest Atkinson comme un double inversé de Cassandra – un Cassandra au masculin –, on constatera qu'il inverse un autre mythe, celui d'Œdipe, puisque dans ce cas c'est le père qui a une relation sexuelle avec sa fille. Et de cette relation devait naître un enfant, qui sera pour la loi celui d'Henry Crick et d'Helen Atkinson. Il est temps, pour conclure, d'en venir au personnage principal de ce roman, Dick Crick, l'enfant débile.

Ce fils désiré ne sera pas, aux dires de son père génétique, un enfant comme les autres :

- *Et tu prendras soin de lui – de mon fils, je veux dire?*
- *Si c'est un fils.*
- *Et il sera le Sauveur du Monde?*

- *Il sera le Sauveur du Monde.*

Ainsi le père et la fille tombèrent-ils d'accord. (p. 304-305)

La scène de l'accouchement prend place dans un lieu qui, sans être une étable, rappelle ironiquement, par la pauvreté dont elle est empreinte, la naissance du Christ.

Et c'est là, dans ce pavillon de bord d'écluse que, par une aube grise de mars, sous l'œil d'Ada Berry, la sage-femme d'Hockwell et d'Apton, est né l'enfant dont Ernest Atkinson souhaitait qu'il fût le Sauveur du Monde.

Et qui se révéla être une tête de patate. (p. 306)

Le fils, conséquence de l'inceste, exprime physiquement les signes du déclin. Un Messie ne peut naître d'une lignée déchue, repliée sur elle-même et qui s'auto-engendre comme ces vieilles familles royales dégénérées, au sang débile. L'espoir d'un Sauveur repose chez Atkinson sur l'impression tenace qu'avec la Première Guerre le monde est définitivement entré dans l'orbe de la fin.

C'est de ces mythes d'une catastrophe finale, qui sera en même temps le signe annonciateur de l'imminente re-création du Monde, que sont sortis et se sont développés, de nos jours, les mouvements prophétiques et millénaristes des sociétés primitives. ¹⁸

Et pourtant, malgré l'échec manifeste, tout se cristallise autour de Dick, figure « du désenchantement inévitable qui suit une longue et vaine exaltation messianique »¹⁹. Le Sauveur arrive dans un monde déchu et ressemble à une mauvaise blague. Voici comment il apparaît, dans une scène où Tom Crick décrit la réalité vécue par son père, au début des années trente :

[...] foyer fixe, flux des eaux, pays uniformément plat; femme magnifique. Et qui devint père de deux fils (nés en 1923 et 1927), dont le premier se révéla être un demi-crétin qui était amoureux de son vélomoteur. (p. 206)

Cette scène, rassemblant un certain nombre de signes propres au conte de fées (métaphorisé dans un cadre de vie bourgeois) se termine abruptement par ce

syntagme presque burlesque, si ce n'était son aspect tragique. Mais justement, cet aspect tragique donne tout son poids, sur le plan diégétique, au personnage de Dick, aboutissement et synthèse à sa façon des familles Crick et Atkinson.

*[...] Il nous faut [...] la possibilité d'un cataclysme, de sorte que, quand une situation se révèle sans issue, nous puissions espérer le salut d'un messie, d'un héros conquérant, d'un deus ex machina ou de quelque autre agent ayant le pouvoir d'en finir avec l'insupportable, et d'instituer ce qui semblait jusque-là inaccessible.*²⁰

Dick est à la fois le cataclysme et le Messie, la personnification du monstre contre lequel il faut lutter pour ne pas en devenir un soi-même, pour paraphraser Nietzsche, mais également le signe d'une exception, d'une différence, d'une figure singulière. Habile de ses mains (comme un fils de charpentier...), il travaille dans l'eau et sent perpétuellement la vase, comme s'il était issu de la terre elle-même, réactivant la figure du Golem, autre être mythique. Lors de la scène finale, alors qu'il disparaît dans des flots vaseux vers la fin de la guerre, le narrateur ne dit-il pas qu'il sent « l'odeur de quelque chose que l'on remonte des profondeurs primitives. L'odeur qui hante la chambre de Dick ? » « Et l'odeur de vase est l'odeur du sanctuaire, est l'odeur de l'amnésie. Il est ici, il est maintenant. Il n'est pas là-bas ou tantôt. Ni passé ni avenir. [...] Et il est le sauveur du monde... » (p.466). « Il est ici, il est maintenant », bref il est « l'Ici-et-maintenant », le temps hors temps, le point de rupture, la résistance au passé et au futur.

Cette création messianique, ce roi attendu sur terre a été préparé de longue date. Car la *Coronation ale*, la bière de couronnement aux pouvoirs étonnants brassée par Ernest Atkinson, Dick en héritera. Une douzaine de bouteilles, dans un coffre, avec une lettre de son véritable père, qu'il boira pour l'essentiel peu de temps avant de se jeter dans l'eau, disparaissant à la vue de tous. Et lorsque son propre père se tue avant sa naissance, c'est après en avoir ingurgité une quantité considérable : « Il se mit à [boire] cet extraordinaire breuvage visionnaire que ceux qui savent boire

devraient être seuls à boire – que seul un Sauveur du Monde sait véritablement boire » (p.310). Alcool pour prophète, alcool pour les Cassandre de ce monde, qui se déverse comme les eaux inarrêtables des Fens, comme ce flot circulant au hasard et qu'on ne parvient pas à contenir.

Malgré les malheurs familiaux qui s'acharnent sur lui, Tom Crick n'est pas dupe : le monde n'approche pas plus de sa fin qu'auparavant et son histoire catastrophique ne fait que s'épuiser dans la douce indifférence du monde.

Oui, la fin du monde est de nouveau sur le tapis – mais cette fois c'est peut-être pour de bon. Mais ce sentiment n'est pas nouveau. [...] C'est le vieux, vieux sentiment, que tout équivaut peut-être à rien. (p.354-355)

Le roman de Swift propose une stratégie narrative évoquant les « récits de vie », mais en se servant d'une aventure singulière, celle de Tom Crick, pour raconter celle de tous les Crick et les Atkinson et embrasser le monde : les événements qui traversent, même à distance, l'épopée des deux familles. Il joue du récit de vie pour proposer quelque chose qui dépasse celui-ci tout en s'en inspirant, laissant bruire la rumeur du monde, permettant en fin de compte

*[...] une pluralité de voix et d'instances énonciatrices et non une seule comme l'expression « énonciateur » au singulier risquerait de le laisser croire... L'instance de l'énonciation (l'énonciateur) et la stratégie énonciative lorsqu'on les reconstitue a posteriori et toujours hypothétiquement ne font pas apparaître une unité cohérente et non contradictoire [...] Le sujet parlant en tant qu'énonciateur apparaît divisé, traversé par des voix et des intentionnalités distinctes et souvent opposées. Il y a donc des énonciateurs et des énonciataires qui leur correspondent dans un discours.*²¹

La fin existe depuis toujours si on peut dire, un historien ne peut qu'en être conscient :

Il était une fois des gens qui croyaient à la fin du monde. [...] voyez combien de fois et sous combien de prétextes la fin du monde a été prophétisée et prévue, calculée et imaginée. Mais c'était là, bien sûr, de la superstition. Le monde a grandi. Il n'a pas connu de fin. (p.440-441)

Il reste que la crise grave vécue par Tom Crick, alors que «sa femme n'est plus qu'une histoire», lui permet de voir avec plus d'acuité les signes autour de lui annonçant la déchéance, le déclin, la chute, qui signalent qu'on en revient toujours là, car l'histoire n'a rien à voir avec le bonheur. Le roman de Graham Swift actualise une affirmation d'Adorno :

[...] il n'y a plus maintenant de beauté et de consolation que dans le regard qui se tourne vers l'horrible, s'y confronte et maintient, avec une conscience entière de la négativité, la possibilité d'un monde meilleur. ²²

NOTES

1. G. Swift, 1995 : 13. Les références au roman renverront toutes à cette édition. La version anglaise a été utilisée pour vérifier l'authenticité des citations, le traducteur ayant une étrange tendance à ajouter parfois des phrases de son cru...
2. Pour l'anecdote, rappelons que la nuit du 25 au 26 juillet 1943 au cours de laquelle meurt Freddie Parr, événement qui est le véritable embrayeur narratif de ce roman, est communément appelée «la nuit mémorable». C'est la nuit pendant laquelle Mussolini est arrêté. Même délivré peu de temps après par les parachutistes allemands, il n'a plus de pouvoir. Sa chute est considérée à l'époque comme «le début de la fin» de la guerre. Un dictateur tombe, les autres suivront.
3. L'allusion à Faulkner (*via* Shakespeare) n'est pas gratuite. L'influence de l'écrivain américain est indéniable et on peut voir par exemple en Dick Crick un double de Benjy. La parution du dernier roman de Swift, *Last Order* (*La Dernière Tournée*), gagnant du Booker Prize, a d'ailleurs donné lieu à une solide polémique, un critique ayant accusé ce roman d'être un plagiat de *As I Lay Dying* (*Tandis que j'agonise*). Pour utiliser une litote, disons que l'accusation était nettement exagérée.
4. I. Calvino, 1984 : 11.
5. M. Eliade, 1978 : 51.
6. Et Francis Crick, un des ancêtres de Tom, n'est-il pas l'homonyme d'un grand biologiste anglais dont les recherches furent déterminantes dans la découverte de l'ADN, et donc dans celles des théories sur l'hérédité?
7. M. Eliade, 1978 : 71. Sur l'importance du déluge comme cataclysme cosmique, voir en particulier L. Boia, 1989.
8. H. Broch, 1985 : 248.

9. F. Fukuyama, 1992. La version originale date de 1989. Les critiques furent nombreuses. Pour un point de vue récent (et assassin !), voir A. Mattelart, 1998 : 353-354.
10. H. Arendt, 1992 : 20-21.
11. P. Veyne, 1996 : 386.
12. I. Ekeland, 1991 : 69-70.
13. *Ibid.*, p. 71.
14. Cette scène est suivie immédiatement, au chapitre suivant, d'une narration par Tom Crick devant ses étudiants de la chute de la Bastille. «Non, la signification de cette clinquante victoire ne réside pas dans ses résultats tangibles mais dans sa valeur symbolique» (p. 241). Encore une fois, les parallèles entre l'histoire familiale et l'histoire politique sont clairement sous-entendus pour le lecteur.
15. J.-C. Beaune, 1980 : 113-114. Le modèle par excellence de cette représentation du temps à travers l'horloge-automate reste sans aucun doute *The Mask of the Red Death* d'Edgar Allan Poe.
16. L'automate, selon Beaune, se définit de la façon suivante : «L'automate est une machine porteuse du principe interne de son mouvement qui, en conséquence, garde inscrits en ses composants matériels ou ses actions, l'illusion, le rêve ou la feinte de la vie» (*ibid.*, p. 7).
17. I. Ekeland, 1991 : 146.
18. M. Eliade, 1978 : 78.
19. *Ibid.*, p. 76.
20. S. J. Gould, 1998 : 23.
21. C. Chabrol, 1983 : 17. Cité par R. Robin, *Le Naufrage du siècle*, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Berg international, 1995, p. 61. R. Robin a raison à mon avis d'affirmer que cette hypothèse pose problème dans le cas des récits de vie, mais elle s'applique bien à un roman qui s'en inspire.
22. T. Adorno, 1983 : 21-22.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. [1983] : *Minima Moralia*, Paris, Payot.
- ARENDT, H. [1972] : *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1992.
- BEAUNE, J.-C. [1980] : *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion.
- BOIA, L. [1989] : *La Fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, La Découverte.
- BROCH, H. [1966] : *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1985.
- CALVINO, I. [1984] : *La Machine littérature*, Paris, Seuil.
- CHABROL, C. [1983] : «Psycho-socio-sémiotique, Récits de vie et sciences sociales», *Revue des sciences humaines*, 191, 8-25.
- EKELAND, I. [1991] : *Au hasard. La chance, la science et le monde*, Paris, Seuil.
- ELIADE, M. [1963] : *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1978.
- FUKUYAMA, F. [1989] : *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.
- GOULD, S. J. [1998] : *Millénium. Histoire naturelle et artificielle de l'an 2000*, Paris, Seuil.
- MATTELART, A. [1998] : *Histoire de l'utopie planétaire*, Paris, La Découverte.
- SWIFT, G. [1985] : *Le Pays des eaux*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- VEYNE, P. [1971] : *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996.

LA FIN DU SEXUEL

EXPÉRIENCE, EXPÉRIMENTATION ET PRATIQUES SEXUELLES DANS LES FICTIONS DE DENNIS COOPER

LA FIN DU SEXUEL

JEAN-ERNEST JOOS

Les récits et discours de la fin peuvent être analysés en fonction de leur contenu imaginaire, en tant que mythe, ou en tant que délire. Mais ils peuvent aussi être entendus dans leur relation aux sujets qui les produisent, les transmettent et s'y reconnaissent individuellement et collectivement. Ils apparaissent alors comme des lieux de fuite ou d'expérimentation des limites du sujet. Les imaginaires de la fin ont, du point de vue du sujet, tous en commun la négation de la finitude humaine : l'homme, ou ce qu'il en reste, croit avoir survécu à la fin du monde, il croit avoir l'omniscience de sa fin, ou alors il a perdu le sens de sa propre mort au point de ne plus y reconnaître la vérité de sa finitude. Il s'agira alors de faire ressortir dans l'imaginaire de la fin, comme négation de la finitude, toute la dimension exploratoire qui relève de la redéfinition de l'homme. Pour ce faire, nous avons choisi un auteur américain contemporain.

Cet auteur, Dennis Cooper, a fait son entrée sur la scène littéraire au tout début des années quatre-vingt et figure régulièrement dans les travaux universitaires, en raison de la complexité de ses constructions narratives et de la profondeur de ses réflexions sur le lien entre le sexe et la mort. Nous l'avons choisi, pour notre part, non pas à cause de l'héritage littéraire qu'il perpétue, celui de Bataille notamment, mais parce qu'il n'a jamais cessé de faire partie d'un circuit populaire et marginal de lecteurs fascinés par la pornographie violente, souvent de mauvais goût, les meurtriers, surtout les «*serial killers*», les adolescents drogués et prostitués, et par d'autres éléments encore marqués par la perte du sens de la différence entre la vie et la mort, la réalité et la fiction, le bien et le mal.

L'homosexualité qui teinte les situations et les personnages ne fait paradoxalement que renforcer cet ancrage des romans de Cooper dans la culture de la mort, dans la mesure où le lectorat *gay* (y compris celui de romans érotiques) qui s'est constitué lors des mouvements de revendication identitaire des années quatre-vingt semble difficilement s'y reconnaître. C'est donc à partir d'une lecture de quelques-unes des fictions de Cooper que nous proposerons une interprétation de l'imaginaire de la fin, entendu comme perte du sens de la finitude dans un univers posthumain.

ÊTRE EN RELATION AVEC LA MORT...

Le sexe et la mort. On pourrait se contenter de cela, montrer comment Dennis Cooper reprend et travaille ce couple qui s'est élaboré depuis au moins le début du siècle dans les écrits de Freud et de Bataille. Mais ce serait se nier comme lecteur, comme récepteur, se défaire trop rapidement de ces expériences limites qui non seulement font l'objet d'une description, mais sollicitent de plus la participation active du lecteur consentant. Ainsi, Cooper utilise des références à des genres populaires tels que le film d'horreur et la pornographie afin de jouer sur les habitudes et les attentes d'un public déjà structuré. D'autres affects, du dégoût à l'attraction, sont convoqués dans cette actualisation d'une performativité textuelle. Il s'agira donc de mettre celle-ci en évidence, afin de montrer quelle relation singulière avec le lecteur les textes tentent d'établir. On entend ici par relation l'un des objets privilégiés aussi bien de la psychanalyse que de l'anthropologie. Une relation est ce qui permet au même de rencontrer, de reconnaître et de symboliser son Autre. C'est sur ce point que les fictions de Cooper trouvent leur originalité et leur « contemporanéité », dans la mise en place d'une relation tout à fait singulière autour de la sexualité et de la mort, qui permet une redéfinition du singulier, du collectif et de l'universel.

La sexualité et la mort sont en effet des lieux de reconnaissance identitaire possible. Au moment où Cooper écrit ses fictions, l'idée d'une sexualité *gay*, d'une culture et d'une littérature *gay* fait déjà partie des conditions de circulation des textes. C'est dans cet espace identitaire que Cooper introduit l'altérité, le non-reconnaissable, notamment la fin du sexuel. De même, en faisant de la mort un lieu d'appropriation imaginaire et d'expérimentation illimitée, il fait éclater l'unité de l'expérience de la mort et rejoint ainsi la réflexion qui s'est faite sur la communauté et la mort, de Heidegger à Blanchot et à Lyotard. Le sexe et la mort : leur lien devient une question de partage ou de non-partage d'une expérience commune, ou impossible. L'imaginaire de la mort et le déni de la finitude engendrent chez Dennis Cooper des formes

originales de relation qui viennent élargir la compréhension de la sexualité.

LA QUESTION DE L'EXPÉRIENCE HUMAINE ET LES LIMITES DE L'EXPÉRIMENTATION

L'expérience n'est pas l'expérimentation. Cette dernière, lorsqu'elle est totale, s'oriente vers le sans-limite. L'expérience au contraire suppose toujours la finitude. Elle se révèle même comme limite et pose la question d'un sujet. L'expérimentation ne relève que de l'action, de la structure de l'action et des conditions exigées d'un agent pour actualiser un projet. Dans les deux fictions de Dennis Cooper, *Closer* et *Frisk* que l'on propose ici à l'analyse, les deux dimensions sont clairement présentes. L'expérimentation totale, qu'il s'agisse de soi ou de l'autre, est privilégiée. Elle se manifeste par une réduction du corps à une chose sur laquelle va s'accomplir le projet d'une abolition de toute limite, notamment entre la vie et la mort, entre l'image et la réalité, le sexuel et le non-sexuel. Ainsi, certains personnages « objectifient » leur corps au point de se regarder en train d'être manipulés par d'autres, au point de désirer leur propre mort dans un rapport sexuel. D'autres n'éprouvent de désir que s'ils peuvent fantasmer la mort de leur partenaire sexuel, ou sont amenés à érotiser la mort et, par-delà la mort, l'intérieur du « corps assassiné ».

Pourtant, cette expérimentation totale qui refuse que la mort soit la limite du sexuel, qui cherche tout à la fois à réduire le corps à une chose et à érotiser cette matière inerte, n'est aucunement transparente à elle-même. Autrement dit, la fin de l'expérimentation n'est pas dans le fait d'expérimenter. Sa dimension première est plutôt esthétique et cognitive. D'une part, la mort est belle, elle est le moment de pure adéquation du corps à son image. D'autre part, on cherche à savoir ce qui fait l'érogénéité du corps, à trouver où se cache le secret du corps sexué. L'expérimentation vise l'au-delà de la sexualité, elle cherche à saisir ce moment où le sexuel cesserait d'être sexuel, là où le sexuel toucherait à sa fin. Pour saisir le sens de l'expérimentation totale, il faut donc

comprendre quelle relation est présupposée entre le sujet et son Autre (le cadavre, la mort, la fin du sexuel, etc.). C'est à ce moment que l'on doit inscrire l'expérimentation dans l'idée d'expérience, en posant la question : de quoi l'expérimentation est-elle l'expérience ?

L'expérimentation illimitée de soi que l'on retrouve dans les fictions de Cooper inscrit cet auteur dans un courant aisément identifiable dans la littérature américaine contemporaine¹. Ce courant se reconnaît à un questionnement sur le devenir-marchandise du corps, sur son devenir-chose, ce que les Anglo-saxons nomment, en utilisant une terminologie marxiste, « commodification of the body ». Autour de cette objectivation du corps gravite un certain nombre de thématiques : la fascination pour l'idée et l'image du « serial killer », le tueur qui n'entretient pas d'autre rapport singulier à son crime que celui de son propre système et de ses propres fantasmes, la mort comme accomplissement ultime et absolu de l'acte sexuel, la volonté de connaître le corps jusque dans son intérieur et la sexualisation de cette pulsion cognitive comme volonté de puissance et esthétisation de la mort, la confusion totale entre l'image du corps et le corps érogène lui-même (une confusion générée par les médias et la pornographie) et, par conséquent, l'abolition de la différence entre le corps vivant et le cadavre, et même la croyance que la rigidité de la mort est l'état où se révèle l'image du corps.

Toute cette culture et tout cet imaginaire construits autour de l'objectivation du corps traversent aussi bien la littérature que le cinéma, notamment dans les films dits de série B, films d'horreur à petit budget et à contenu « soft porn ». L'inscription de Dennis Cooper dans cette culture marque la coupure de celui-ci avec l'héritage de Bataille. Là où le travail de Bataille sur le rapport entre le sexe et la mort reste motivé par une théorie anthropologique de la transgression et de l'excès, l'écriture de Cooper participe plutôt d'un monde où rien ne semble pouvoir être plus violent et transgressif que le devenir-chose du corps. L'expérimentation ne vise pas le dépassement des limites, mais le sans-limite dans un monde qui a déjà

perdu le sens de la limitation. Voici quelques exemples puisés parmi une infinité d'éléments illustrant le processus de « commodification of the body ». On y reconnaît les deux dimensions dominantes du rapport au corps objectivé, la dimension esthétique et la dimension cognitive :

I've got this longstanding urge to really open up someone I'm hot for. (Frisk, p. 53)

I want to know every thing about you. But, to really do that, I'd have to kill you. (Frisk, p. 67)

Then we cut him apart for a few hours, and studied everything inside the body. (Frisk, p. 106)

He looked so beautiful with his eyes empty. (Frisk, p. 93)

Do you want to know what's inside that cute body of yours ? » (Closer, p. 99)

[...] being dead, he is perfect. (Closer, p. 129)

Thank you for being so well designed, kid. (Closer, p. 37)²

Face à l'état des choses signifié par ces citations, peut-on se contenter de constater cette perte du sens de la mort et des frontières du sexuel ? Il y a quelque chose de tautologique à lire cette thématique comme un symptôme de l'époque – époque postmoderne du capitalisme avancé. L'expérimentation illimitée du sexuel serait le signe de la déshumanisation et de l'assujettissement du corps au système d'échange. Cela n'est certes pas faux, mais quels seraient alors le désir et la fin que porte la compulsion à expérimenter ? N'est-ce pas constituer un cercle vicieux que d'y voir le signe de la déshumanisation et de l'aliénation du corps, le signe de ce qu'elle viserait en même temps à accomplir ? À rester prisonnier de ce cercle, on perd le sens de l'écriture, de la possibilité d'une interrogation sur le pouvoir de l'homme à donner un sens à ses actions. La répétition fictionnelle de la compulsion ne vise pas simplement à la perpétuer. On s'en rend compte simplement par les affects de lecture multiples que Dennis Cooper provoque. À la fascination esthétique de la mort en image répond encore tout un ensemble de réactions à caractère moral – répulsion, dégoût –, qui rappellent toutes au corps le sens de la limite. Il n'y a aucune raison de postuler un lecteur aussi froid ou indifférent que la plupart des acteurs

des scènes décrites. L'expérimentation même totale n'abolit pas la question de l'expérience des limites.

La deuxième dimension, la dimension de l'expérience, bien que moins explicite que celle de l'expérimentation, est pourtant tout à fait élaborée dans l'écriture de Cooper. L'expérience est toujours expérience de la finitude, c'est-à-dire des limites, non pas de celles que l'on rencontre en face de soi, mais de celles qui nous déterminent et qui se font jour à la faveur de nos tentatives d'autodépassement. On reprend ici le concept d'expérience tel qu'on le retrouve dans la relecture que Heidegger et Benjamin ont faite de la philosophie kantienne et postkantienne. L'expérience englobe l'ensemble des conditions de possibilité du «rapport au monde» en tant que relation finie. Or, avec Dennis Cooper, tous les sujets d'expérimentation découvrent à un moment ou à un autre une finitude qui leur rappelle que leur coappartenance au monde leur assigne les limites indépassables du possible. Le désir d'érotiser la mort, tout particulièrement de faire coïncider le rapport sexuel et le moment de la mort, se solde toujours par un échec. Lorsque la mort est là le sexe n'y est plus, et lorsque l'érotisme est présent la mort n'est plus représentable.

Cette non-coïncidence n'est pas donnée, elle est révélée au sujet comme résultat de son expérimentation. Et ce résultat n'est plus désormais «objectivable», puisque la limite n'est plus limite de l'objet se retirant, mais limite du sujet même dans ses capacités de représentation. Le «*serial killer*» présumé de *Frisk*, après avoir massacré un adolescent afin de l'analyser, conclut le compte rendu épistolaire de son meurtre ainsi: «When I try to picture him, I go blind and my cock gets unbelievably hard» (p. 107); «Quand je m'efforce de l'imaginer, je perds la vue et mon sexe devient incroyablement rigide». Toutes les images pornographiques de la mort se révèlent, en dernière instance, n'être que des images. Ainsi, *Frisk* s'ouvre et se ferme sur une double description d'un corps mutilé qui apparaît réel au premier abord, mais qui s'avère à la toute fin n'être qu'une mauvaise mise en scène du corps maquillé d'un acteur pornographique. La mort reste bien infigurable, sans visage.

Pourtant, ce caractère infigurable n'empêche pas de produire de la fiction. Bien au contraire. L'imaginaire de la mort s'articule de façon indissociable à son infigurabilité, composant une expérience globale, mais fragmentaire, du corps vivant. Les voix narratives et la construction de *Closer* illustrent cette fragmentation de façon quasi didactique, à un point tel que l'on croirait lire une mise en image de la théorie que Lyotard propose du postmoderne. Dans son texte «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», celui-ci caractérise en effet le postmoderne par la fin de l'«unité de l'expérience» (1988: 15-16), et dans le *Différend*, il précise cette thèse en montrant que les trois champs identifiés par Kant dans ses *Critiques*, à savoir les champs cognitif, éthique et esthétique, ne peuvent plus prétendre trouver leur point d'unité. Or, dans *Closer*, on est clairement en présence, dans l'expérience de la mort, de ces trois dimensions et, à chaque fois, le fragment d'expérience rencontre sa limite dans l'impossibilité de faire la synthèse des deux autres. L'esthétisation de la mort est omniprésente, mais, malgré la détermination des sujets, elle ne produit aucunement une proximité de la mort même, elle ne fait que renforcer la valeur érotique des images en laissant la mort dans l'infigurable.

L'expérience cognitive, quant à elle, apparaît à peu près à tous les stades de l'expérimentation limite de soi et de l'autre. Tuer, ouvrir le corps, voir l'intérieur, toutes ces actions constituent des actes et des fantasmes qui sont identifiés comme des tentatives de savoir ce qui fait l'érogénéité du corps, ce qui différencie le corps d'une chose. L'échec de ce désir de savoir est montré de multiples façons. Georges ne connaît le moment où sa mère meurt que par un signe sur le moniteur (*Closer*, p. 96). Tom, l'adepte de «*snuff movies*», se voit obligé d'indiquer aux spectateurs le moment exact où la victime est morte («Now»), tant l'instant de la mort est imperceptible à l'écran (*Closer*, p. 109). Et le dépeçage des corps ne renvoie jamais à autre chose qu'à l'érotisation de l'acte, de l'acte de tuer et de mutiler, jamais à une réponse du corps qui viendrait livrer le secret de sa matérialité.

Quant à la dimension éthique, elle apparaît dans un personnage central, Philippe qui, bien que porteur lui aussi du désir de tuer et de baiser un cadavre, se rend compte à la fois qu'il en est moralement incapable et que c'est cette incapacité même qui est à la source de son fantasme (*Closer*, p. 110-111). Mais, pas plus qu'une autre dimension, l'éthique – « *tu ne tueras point* » – n'a ici le dernier mot de l'expérience de la mort, car elle n'englobe pas la dimension esthétique à laquelle elle continue de renvoyer : « *Death is beautiful* ».

Pour comprendre véritablement le travail de Cooper sur le sexe et la mort, il faut donc le situer dans le cadre de cette expérience globale fragmentée à laquelle le lecteur est soumis. Et Cooper, à la suite de *Closer*, va chercher à mettre en place des formes narratives complexes afin d'explorer des formes nouvelles de performativité.

Ainsi, aux voix narratives collectives de *Closer*, répond la structure dialectique de *Frisk*, construit autour d'une fiction à l'intérieur du récit. Les mises en scène de violences les plus extrêmes sont exposées dans une lettre dont ni le destinataire, ni le lecteur ne savent au moment de la lecture si elles sont réelles ou fictives. Et lorsque l'on découvre après coup qu'elles ne sont que des fantasmes, il est trop tard pour annuler l'ensemble des affects (attraction, horreur, fascination, etc.) que la lecture a produits. Ce dispositif narratif poursuit un double objectif : montrer, d'une part, que le *fictionnement* de la mort contient en lui-même un moment où réalité et imaginaire sont indissociables et, d'autre part, lier ensemble, dans une même expérience globale, la mise en image de la mort et son caractère infigurable, en faire les deux faces dialectiquement interdépendantes, mais inconciliables, d'un même rapport sexualisé à la mort.

PULSIONS DE MORT ET SEXUALITÉS SINGULIÈRES

Quelle est la fin du sexuel ? À quel moment cesse-t-on d'être sexué ? Avec la mort qui se dérobe, c'est toute l'unité de l'expérience sexuelle qui se perd. C'est en ce sens que les romans de Dennis Cooper sont « posthumains », puisque l'évidence d'une nature humaine y fait défaut. On ne saurait dire « ici, avec la

mort, le sexuel trouve sa fin ». L'infigurable de la mort laisse intact le désir d'érotiser sa propre mort et celle de l'autre. Elle signifie que la mort ne peut plus servir de référence ultime, de moment de vérité du soi³.

Lire ou comprendre Dennis Cooper revient à saisir le travail fait sur l'éclatement de l'expérience sexuelle. L'auteur joue de façon tout à fait explicite sur certaines des conditions socioculturelles de la lecture, faisant appel à la complicité du lecteur et misant en même temps sur sa possible exclusion. Pratiques sexuelles et pratiques de lecture se répondent donc.

Ainsi, les images de cadavres érotisés renvoient à une culture populaire, celle des films d'horreur à caractère pornographique, qui fonctionnent sur un mode purement performatif : un scénario minimal qui sert de prétexte à des scènes de meurtres, de mutilation et d'exposition de cadavres dans des poses sexuelles. Cette culture populaire présuppose un public déjà « éduqué » qui sait faire bon usage de ce matériel.

De même, Cooper fait appel à une culture pornographique, à laquelle il emprunte un mode précis de mise en scène des corps, plus particulièrement des actes sexuels. Il s'agit de la mise en scène frontale, de l'exposition la plus explicite possible, sans ombre, sans nuance et sans métaphore. À ces références à la culture pornographique, populaire et commerciale, s'ajoute une visée vers un groupe spécifique de lecteurs. À la différence de ce qui se passe dans les films d'horreur, où il n'y a de victimes que féminines, les romans de Cooper sont situés dans un monde presque exclusivement homosexuel. Ils contiennent des références à des pratiques sexuelles courantes dans ce monde – par exemple le « *rimming* » –, mais difficiles à identifier pour un public non initié, et dont la définition ne figure pas dans un dictionnaire usuel⁴. Mais cette complicité avec un public lecteur homosexuel, Cooper joue à la compromettre, en introduisant dans son texte des éléments repoussants qui seraient absolument prohibés dans une production de pornographie *gay*. Nous songeons notamment à ces

acteurs de scènes érotiques qui apparaissent étonnés, indifférents, et parfois même dégoûtés par les gestes sexuels posés à leur égard, et qui viennent ainsi briser le consensus sexuel essentiel à toute bonne pornographie. Cooper mêle constamment une altérité du dehors et une altérité du dedans. La première forme est celle de la non-reconnaissance liée à des identités divergentes : ignorance ou répulsion devant une sexualité qui n'est pas la nôtre. La seconde forme est celle d'une altérité qui menace de l'intérieur un espace de reconnaissance commun, elle relève du non-reconnaissable. Bien entendu, c'est celle-là surtout qui intéresse Cooper, la première forme étant là pour mettre en scène la seconde. Ainsi, l'auteur crée des espaces d'intimité – par exemple, un univers *gay* – pour les menacer ensuite de violences symboliques. La sexualité est soumise au même questionnement que la mort, toutes deux rendues étrangères au soi.

Par cette double altérité, Cooper introduit dans la compréhension de la sexualité un concept nouveau qui vient rompre l'opposition simple entre l'universel et le singulier : le concept de la relation. L'altérité dans sa double forme se problématise toujours au sein de relations singulières. L'expérience dont il est question est une expérience relationnelle. Elle porte sur les possibilités et les limites de la relation à l'altérité, à la mort, au corps et au sexuel.

La scène originelle des fictions de Cooper le montre clairement. Être tué dans un rapport sexuel et le meurtre comme acte sexuel ultime sont deux modes de relations sexuelles à la mort. Et ces relations sexuelles sont non seulement fantasmées, mais aussi mises en œuvre et en acte, de telle sorte que leurs possibilités et limites sont explorées. Peut-on entrer en relation avec son propre corps mort, peut-on érotiser un cadavre ? Et dans un univers posthumain où l'évidence des limites s'est perdue, rien n'indique *a priori* que de telles relations ne soient pas possibles.

Cooper multiplie les situations de non-réciprocité où des relations hétérogènes se croisent. Le meilleur et le plus fréquent cas de non-réciprocité est l'expérience de l'abject liée à la sexualité anale. Ce qui pour l'un est un objet d'intense érotisation sera pour l'autre un

objet de pure répulsion, ou de curiosité pour les tiers. Les trois moments d'une telle scène sont représentés dans les chapitres centraux de *Closer* : il y a Georges, l'objet passif et consentant, son « utilisateur », Philippe, qui désire absolument faire un bon usage de la beauté de celui-ci (p. 50-51), enfin un spectateur qui tentera de reproduire sur le même sujet passif, Georges, la scène à laquelle il a assisté (p. 67). L'objectif de ces mises en scène, comme de ces autres où les adolescents rejouent des scènes de films pornographiques, est de montrer que les trois positions – la position de celui qui contrôle et désire, la position de celui qui est utilisé et la position de ceux qui regardent – ne trouvent jamais leur point d'entente⁵.

La mort, de même, devient la médiation problématique de relations non réciproques. L'un demande à être tué, l'autre ne demande qu'à tuer avec le consentement de sa victime, et pourtant les deux demandes ne se rencontrent jamais. C'est qu'avec Dennis Cooper le propre d'une relation n'est pas dans sa réciprocité, mais dans le simple fait qu'il y a de la relation et non pas la négation de toute relation.

Dans la réflexion sur le sexe et la mort, Cooper introduit un troisième terme, un signifiant qui désigne l'horizon de cet univers posthumain : « *numb* », « *numbness* ». Le signifiant renvoie à la perte de toute sensation ; le corps ou l'esprit se figent, se glacent, s'engourdissent, etc. Dans l'usage que Cooper fait du signifiant, il marque la fin du sexuel, le déplacement du sens de la mort. Un chapitre complet de *Frisk* a ce terme comme titre, celui-là même où apparaît le compte rendu des carnages extrêmes. Ce chapitre suit et répond à un passage qui figure au début du livre. Ces deux moments constituent le chiasme qui structure tout l'ouvrage. Car si les meurtres relatés vers la fin du récit s'avéreront purement imaginaires, la tentative de meurtre qui les annonce est, par contre, une histoire bien réelle. Mais selon la logique même de la narration, le désir de meurtre ne sera pas mené à terme.

One night I got Samson so loaded he walked like the carpet was quicksand or something. He couldn't speak, I don't think. I

aimed him at the bed, where he fell. I knelt over his chest and gazed down at his face until it blurred. Then I punched it. Again. I sort of lost my way, I can't remember exactly. Things were breaking. Sometimes I'd catch one of Samson's eyes studying me, which I guess was a muscle reflex. I should include some reaction shots here, I know, but I doubt I had many. I felt numb, blank... (Frisk, p. 34)⁶

La perte de sensation est décrite dans *Closer*, de façon identique, comme entretenant un lien intime avec le désir de mort, vu cette fois-ci du point de vue de celui qui désire être tué.

« Kill me », the silhouette rasped. « I can't feel anything. I mean you're okay. Shit. I don't know... I guess I wanted somebody to kill me for over a year or whatever so don't fucking worry ». (Closer, p. 12)⁷

C'est pour échapper à l'état décrit dans cet extrait que les sujets cherchent leur propre mort.

C'est également la menace permanente de la perte du sexuel qui amène la fascination pour l'érotisation de la mort, que cette fascination soit portée par des acteurs du texte ou par le lecteur. Tout plutôt que l'absence de sensation qui, comme on le verra à l'instant, ne signifie rien de moins que le renfermement sur soi, que l'incapacité de se lier au dehors, à l'Autre.

Par ce déplacement de l'horizon de la finitude, de la mort comme perte de la vie à la mort comme perte de son propre corps érogène, Cooper rejoint la réflexion de la psychanalyse sur la pulsion de mort. Car il faut ici être bien clair : la pulsion de mort n'est pas dans la volonté d'appropriation sexuelle de la mort. Tuer, vouloir mourir et toutes formes de pulsion de destruction appartiennent encore aux pulsions de vie. La pulsion de mort est bien plutôt dans la possibilité du retrait du corps hors de l'érogénité (*« I can't feel anything »*). Et c'est très exactement ce que Freud proposait. Il faut situer Cooper dans la lignée des lecteurs de Freud qui ont choisi de lier la pulsion de mort à une théorie générale de la sexualité, elle-même construite autour d'une compréhension relationnelle de la pulsion de

mort. On songe ici à des auteurs tels que Michel de M'Uzan (1977) et François Péraldi (1984).

On considère aussi le texte déterminant de Freud, intitulé « Problèmes économiques du masochisme ». La particularité de ce texte de 1924 est qu'il utilise la notion de pulsion de mort pour comprendre une forme singulière de sexualité, le masochisme, plutôt que de l'utiliser dans le cadre d'une théorie de l'identité et du narcissisme.

La définition que propose ce texte de la pulsion de mort reste la même que dans les textes précédents de Freud, à savoir : « [...] la tendance à faire passer la vie perpétuellement changeante à la stabilité de l'état inorganique » (1973:288). La pulsion de mort n'est pas le désir de mourir, bien au contraire, elle est la tendance à abolir la différence entre la vie et la mort.

On retrouve dans ce questionnement freudien la même prise en compte de la chosification du corps que chez Cooper. La pulsion de mort fait en effet du corps vivant une matière inorganique. *« To be numb »* est bien un état de stabilisation, d'absence de tension par manque de désir et de sensation. La définition freudienne souligne aussi ce qui caractérise les pulsions de vie : la vie naît de la possibilité du changement, à savoir de la présence d'une différence qui amène l'instabilité. La sexualité se constitue alors sur un « alliage » des pulsions de vie et des pulsions de mort. Ce n'est pas tant la théorie freudienne du masochisme qui nous intéresse ici que le mode par lequel Freud analyse la sexualité. Il se dégage en effet de cette analyse une certaine conception de la sexualité comme réalité singulière. Chaque sexualité singulière se définit par la façon dont elle surmonte les pulsions de mort, dont elle allie pulsions de vie et pulsions de mort. Il devient possible, par hypothèse, d'identifier ce moment où la différence se marque, où l'altérité cesse d'être ce qui abolit le vivant pour devenir ce qui au contraire l'ouvre vers l'« extérieur », selon le terme de Freud (1973:291). Ainsi, dans le masochisme, selon Freud, le désir de subir la souffrance est en fait une pulsion de vie, car il dérive d'une pulsion de destruction, à l'origine tournée vers l'« extérieur », puis retournée vers soi. L'avantage

théorique de l'hypothèse freudienne dans l'interprétation de Cooper est qu'elle évite d'isoler les fantasmes de violence de l'ensemble des relations dans lesquelles ils s'inscrivent, et qu'elle permet donc de situer les fantasmes ayant trait au fait de donner ou de recevoir la mort à l'intérieur d'une sexualité singulière, comme *un* élément dans une relation globale à soi et à l'autre.

Que nous proposent donc les fictions de Cooper comme modes de dépassement de la pulsion de mort? Comment échapper à la mort de son corps érogène («*numbness*»)?

C'est précisément le désir de tuer et d'être tué qui est porteur de la pulsion de vie. Il faut tout d'abord rappeler comment la mort intervient toujours ici dans une situation relationnelle. Le désir d'être tué est bien toujours une demande adressée à l'Autre⁸ – je dirais même, sans ironie aucune, une demande d'amour. De même, le désir de tuer est toujours à la recherche d'une reconnaissance.

Les meurtriers de Cooper cherchent paradoxalement des victimes consentantes («*Do you want me to kill you or not?*» (*Closer*, p. 100))

Le dispositif narratif de *Frisk* met en scène cette demande de reconnaissance de façon explicite dans des lettres en demande de destinataires. En fait, Cooper multiplie les relations qui ont la mort comme médiation, où c'est la mort elle-même qui met en relation à l'Autre. La mort est donc bien ici du côté de la pulsion de vie. Le désir de mort est même souvent la seule forme d'espoir, la seule possibilité d'ouverture. Pourtant, ces relations médiatisées par la mort sont paradoxales. Si elles s'actualisaient selon leur finalité constitutive, elles s'aboliraient comme relation. Le moment de pure coïncidence entre le sexe et la mort, entre l'acte sexuel et la mise à mort, impliquerait que le corps est devenu une simple chose, que la chair et l'image sont confondues, que toute altérité, toute tension vers le dehors sont abolies. L'adolescent masochiste se refermerait sur sa propre inertie («*numbness*»), et le meurtrier atteindrait lui aussi le point d'insensibilité totale («*numbness*»), où son acte ne signifierait rien de plus que de tuer ce qui

est déjà, et toujours déjà, mort, sa victime n'offrant plus aucune résistance vitale. Or, il se trouve que la finalité de la relation de mort est toujours mise en échec, la coïncidence du sexe et de la mort n'advenant jamais. Cette non-coïncidence est tout aussi importante dans le déroulement de l'histoire que dans ce qui est donné à lire et à vivre chez le lecteur. Le lecteur assiste en effet à la mise en place de relations médiatisées par la mort, puis à l'impossibilité de leur actualisation. Et, pourtant, malgré ces échecs, les relations en question restent bien médiatisées par la mort, mais selon un mode qui fait toute la valeur et l'originalité des fictions de Cooper. C'est cette expérience relationnelle qu'il s'agit maintenant de comprendre, car il y a là une prise de position et je dirai même une solution proposée face à ce qui constitue, pour Cooper et sa génération, le problème de l'époque, celui du devenir-chose du corps («*commodification of the body*»).

LE DÉNI DE LA FINITUDE ET LA MORT COMME MÉDIATION

Identifions à nouveau les deux temps de l'expérience du corps et de la sexualité que nous avons proposés: le premier temps est celui d'un déni de la finitude, le second est le rappel de la finitude, le retournement du déni⁹. Il n'y a pas de troisième temps: on en reste à l'oscillation entre les deux. Le déni de la finitude se reconnaît dans l'appropriation imaginaire de la mort. Issu d'une perte de conscience («*numbness*») des frontières de la vie, le déni de la finitude prend la forme de fantasmes sur la mort, d'une érogénéisation du cadavre, de la croyance que la mort a un visage, qu'elle peut être mise en image. Le déni de la finitude est ainsi le ressort de la fiction. En son absence, il ne serait pas possible de faire de la fiction sur la mort. Il renforce le devenir-chose du corps et place la mort comme médiation incontournable de toute relation. Il est porteur de la pulsion de mort, puisque l'imaginaire de la mort implique la dissociation que Cooper décrit si bien dans l'expérimentation de soi et dans la sensation de l'absence de sensation («*numbness*»). Mais, en même

temps, le déni de la finitude et tout l'imaginaire qui en provient sont des signes de la vie, dans la mesure où ils contiennent en eux-mêmes la possibilité de leur propre retournement. Le déni est une négation qui peut toujours se retourner, au moment où il se révèle comme déni. Ce moment se fait jour lorsque l'imaginaire de la mort se trahit comme imaginaire, lorsque l'infigurabilité de la mort rappelle à l'imaginaire ses limites. La mise en fiction de la mort ne peut être autre chose qu'une mise en fiction, l'image de la mort n'est qu'une image. Le rappel de la finitude ne fonctionne pourtant pas comme un retour du refoulé: il fait ressortir plutôt ce qui, dans l'imaginaire, appartient à la vie, à savoir la mise en relation. L'imaginaire de la mort, le déni de la finitude produisent de la relation, de l'ouverture à l'Autre. L'infigurabilité de la mort rappelle au sujet du déni qu'il y a de l'Autre dans toute relation. Là est la réponse de Cooper à la menace que subit le corps à l'époque contemporaine. Le devenir-marchandise de celui-ci, l'omniprésence de la mort contiennent en eux-mêmes un potentiel de survie. Le corps, en devenant chose, reste en relation. Son utilisation présuppose malgré tout un rapport à l'autre. Il suffit alors de faire ressortir cette possibilité relationnelle, en faisant du désir de la mort une demande à l'autre/Autre. Il en est de même pour la mort. À une époque où le virus du VIH a imposé la possibilité de la mort au sein de toute relation sexuelle, la vision de Cooper apparaît comme étonnamment salutaire¹⁰. Elle cherche à transformer la mort en une médiation créatrice de relation, et non une médiation destructrice de relation. L'usage qui est fait ici du fantasme de l'acte sexuel et de la mise à mort sert précisément à cette création. L'imaginaire de la fin n'est pas seulement un lieu de déni du symbolique, mais aussi de symbolisation, de mise en relation¹¹.

Ainsi, les adolescents de *Closer*, notamment le masochiste Georges, retrouvent l'érogénité de leur corps, leur capacité de désirer, à la toute fin de leur expérience de l'oubli de la mort. Maintenant qu'ils ont fait l'expérience de l'Autre à travers la mort, ils peuvent resymboliser et resexualiser les parties de leur

corps symboliquement et réellement mutilés. Et dans *Frisk*, Cooper reprend un motif déjà utilisé dans *Wrong* et qui puise dans la littérature du passé. Il s'agit du fantôme. Dans *Wrong*, le fantôme du jeune *gay* assassiné reste parmi les vivants, non pas pour les hanter, mais au contraire pour garder le lien. Et dans *Frisk*, c'est un adolescent qui, au cours d'un rêve éveillé, fait revivre un jeune *gay* assassiné à qui il parle de son amour pour Dennis, le présumé «*serial killer*», un de ces hommes qui désirent la mort de tous leurs objets de désir. Mais, au-delà de ces situations précises, tout au long des récits, lorsque les fantasmes et les récits se dissolvent, la mort, infigurable mais toujours figurée, reste comme lien privilégié entre tous les personnages, et aussi comme relation au lecteur. Ce qu'un lecteur partage avec le récit et avec tous les autres lecteurs, c'est ce même besoin de la mort comme lieu d'imaginaire partagé. La mort est notre lien. Dans *La communauté inavouable*, Blanchot proposait l'idée d'«une communauté négative», selon des mots repris à Bataille (1983:45), où ce qui était partagé, c'était l'incomplétude de l'existence de chacun. L'impossibilité de mettre la mort en commun est le moment de la reconnaissance commune. La nuance, la nouveauté dans la littérature postmoderne de Cooper est que la mort intervient comme troisième terme de la relation. Elle met en relation, et s'il y a de la communauté, ce n'est que par le réseau des relations plurielles qui se constituent autour d'elle. Lorsque je désire la mort, j'ouvre une possibilité qui ne s'actualisera comme relation que si la mort, par son infigurabilité, me renvoie à autre chose, à savoir à la relation sexuelle. L'enjeu est désormais dans la création de médiations efficaces. C'est là aussi la position politique de Cooper face aux identités collectives, en l'occurrence l'identité homosexuelle. Tous les personnages ont beau être *gay*, la relation homosexuelle ne leur est pas donnée d'emblée. La relation reste ouverte et problématique, toujours menacée par une altérité radicale (la pulsion de mort, aurait dit Freud), et la convocation de la mort, à travers les imaginaires de meurtre, est ce qui vient restaurer et rendre possible la relation. Les

fiction de Cooper brisent les lieux de reconnaissance, que ce soient ceux de l'identité sexuelle ou ceux de l'humain comme finitude universelle, pour ensuite réintroduire et le sexe et la mort comme jonction des relations plurielles. La relation de lecture est alors elle-même toujours disjonctive et oscillante. Là où on se reconnaît, on est menacé de rejet et de répulsion, et là où on ne se reconnaît plus, on est appelé à se joindre.

NOTES

1. Voir J. Annesley, 1996.
2. « J'ai depuis longtemps cette envie d'« ouvrir » véritablement quelqu'un qui m'excite ».

« Je veux tout savoir de toi. Mais, pour y arriver, je devrais te tuer ».

« Nous l'avons dépecé quelques heures durant, et nous avons fait un examen exhaustif de l'intérieur de son corps ».

« Il était si beau avec ses yeux vides ».

« Veux-tu savoir ce qu'il y a à l'intérieur de ton joli corps ».

« [...] dans la mort, il est parfait ».

« Merci d'être si parfaitement calibré, le jeune ». Je traduis.
3. Il y aurait ici un rapprochement intéressant à faire entre Cooper et E. A. Poe dans la mesure où on trouve chez ce dernier un questionnement qui prend sa source dans le constat d'une délocalisation de la mort. La mort n'étant plus localisable dans l'espace et le temps, les sujets doivent se constituer dans l'absence de ce point de référence (les morts sont-ils vraiment morts?; sommes-nous déjà dans la tombe?; qui est mort et qui est vivant?; etc.). La différence entre Poe et la littérature contemporaine est cependant dans l'expérience radicale d'un déni total de la finitude.
4. Le *Harrap's Shorter French and English Dictionary* (éd. 1993) nous donne au verbe « rim »: « janter (une roue); (of hill, etc.) border, encercler (une vallée); nails rimmed with dirt, des ongles ourlés de crasses ». Aucune référence n'est faite aux pratiques sexuelles orales-anales auxquelles renvoient les termes « to rim », « rimmed » et « rimming ».
5. E. Jakson, Jr. (1994) propose à ce sujet des remarques intéressantes, bien que son analyse souffre de la limitation de ses présupposés qui sont ceux d'une théorie psychanalytique axée sur le sujet (frontières du sujet, relation entre le sujet et son dehors, sujet de désir, etc.). Il me semble au contraire que les problématiques de Cooper exigent plutôt une théorie générale de la sexualité à partir des possibilités données au

sujet à l'intérieur de ses relations. Il va sans dire qu'une telle théorie reste encore à faire, mais que la lecture de Dennis Cooper l'annonce.

6. « Une nuit, j'ai tellement bourré Samson que le tapis sous ses pas était comme du sable mouvant, ou quelque chose de ce genre. Il ne pouvait pas parler, je ne le pense pas. Je l'ai orienté vers le lit, où il est tombé. Je me suis agenouillé au-dessus de sa poitrine, et j'ai fixé son visage jusqu'à ce qu'il devienne flou. Puis, je l'ai frappé à coups de poing. Encore. J'étais égaré, je ne me souviens pas bien. Les choses se brisaient. Par moment, j'apercevais un des yeux de Samson en train de me regarder faire, un réflexe musculaire, probablement.

À ce point-ci, je devrais inclure quelques vues de mes réactions, je le sais bien, mais je doute d'en avoir eu beaucoup. Je me sentais inerte, vide... ». C'est moi qui souligne.

7. « « Tue-moi », demande la silhouette d'une voix rauque. « Je ne ressens rien. Je veux dire, t'es correct. Merde. Je ne sais pas... Je pense que cela fait plus d'un an que je cherche quelqu'un pour me tuer, ou quelque chose comme ça. Alors, fuck, t'inquiète pas » ».

8. On met une majuscule à l'Autre pour rappeler dans l'esprit de Lacan qu'il ne s'agit pas ici de quelqu'un, un autre, mais d'un autre possible, de la *possibilité* de l'autre.

9. On utilise le terme de déni au sens psychanalytique d'une négation qui présuppose dans ses conditions de production une affirmation occultée.

10. E. Young dans son essai interroge brièvement la tâche de la littérature (1992).

11. D. Cooper fait jouer ainsi au niveau de la culture et de la société ce ressort que Michel de M'Uzan a identifié sur le plan psychologique et individuel dans le « travail de trépas ». De M'Uzan a montré comment dans le travail de trépas le déni de la mort permet au mourant d'intensifier ses relations au monde extérieur et à ses proches. De même, le déni de la mort permet à une culture posthumaine qui a perdu le sens de la finitude de réinventer ses relations avec les autres et d'augmenter les possibilités d'interactions symboliques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANNESLEY, J. [1996]: « Commodification, Violence and the Body: a Reading of Some Recent American Fictions », dans *American Bodies. Cultural Histories of the Physique* (sous la dir. de T. Armstrong), Sheffield, Sheffield Academic Press.
- BLANCHOT, M. [1983]: *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit.
- COOPER, D. [1989]: *Closer*, New York, Grove Weidenfeld;
- [1991]: *Frisk*, New York, Grove Weidenfeld;
- [1992]: *Wrong*, New York, Grove, Weidenfeld.
- FREUD, S. [1973]: *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F.
- HEIDEGGER, M. [1962]: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- JAKSON, E. Jr. [1994]: « Death Drives Across Pornotopia: Dennis Copper on the Extremities of Being », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1-2, 143-161.
- LYOTARD, J.-F. [1983]: *Le Différend*, Paris, Minuit;
- [1988]: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- M'UZAN, M. de [1977]: *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard.
- PÉRALDI, F. [1984]: « Voyage dans l'entre-deux mort », *Frayages*, n° 1, 19-38.
- YOUNG, E. et G. CAVENEY [1992]: *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*, London & New York, Serpent's Tail.

INFINIS ENTRE NOUS – INFINIS ENTRE DEUX FINS DEUX FINS

MICHEL LISSE *

*Nous sommes peut-être entre ces deux veilles qui sont aussi
deux fins de l'homme. Mais qui, nous?*

Jacques Derrida

Dans un texte peu connu de Jacques Derrida, quelques phrases paraissent bien énigmatiques même si leur auteur a jugé utile de les faire précéder d'un commentaire qui aide à la compréhension. Ce passage extrait de «Demeure, Athènes» résiste à l'interprétation :

*Nous sommes infinis, donc soyons infinis, éternellement. [...] Le soleil même est fini, nous le savons, et sa lumière un jour peut prendre fin, mais nous? Laissons la finitude au soleil [...] il n'y a de deuil, et de mort [...] que pour ce qui regarde le soleil.*¹

Mon propos, dans cet article, sera de tenter d'entamer une lecture de ces phrases dans la perspective qui est celle de ce numéro de *Protée*.

*

*

*

Dans son «Derridabase», Geoffrey Bennington – ou, plus exactement, un interlocuteur dans un dialogue (celui qui paraît être en position magistrale) – concède le point suivant :

*Il est certain que les termes «fini» et «infini» fonctionnent de façon déroutante dans les textes de Derrida.*²

Christopher Johnson, quant à lui, a consacré un sous-chapitre de son *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*³ à cette problématique de l'infini. Il a jugé utile de rappeler que Derrida, à l'occasion de son premier commentaire de Levinas («Violence et métaphysique»), a qualifié d'étrange l'idée de l'Infini⁴. Mieux, Christopher Johnson a placé en exergue une phrase tirée du même commentaire de Levinas où Derrida insiste sur l'impossibilité pour un système d'être fini ou infini :

*Un système n'est ni fini ni infini. Une totalité structurale échappe en son jeu à cette alternative. Elle échappe à l'archéologie et à l'eschatologie et les inscrit en elle-même.*⁵

À quoi tient cette difficulté mise en évidence par Geoffrey Bennington et Christopher Johnson? Tout d'abord en ceci que l'opposition du fini et de l'infini est une opposition métaphysique, qui, comme toutes les oppositions métaphysiques, se déconstruit, comporte en son sein une aporie. Ensuite parce que Derrida, bien évidemment conscient de cette précarité de la différence entre le fini et l'infini, n'a cesse de recourir malgré tout à ces deux mots, par le biais, pour reprendre le terme de Bennington, d'un usage déroutant. Enfin, il faut l'avouer, peut-être sommes-nous plus sensibles, plus interpellés par des questions touchant à la fin – donc à notre ou nos fin(s) – que par d'autres questions? Dans «Les fins de l'homme», Derrida écrit que «l'homme est ce qui a rapport à sa fin, au sens fondamentalement équivoque de ce mot», c'est-à-dire à la fois le *telos*, la finalité et la mort:

*Depuis toujours, la fin transcendante ne peut apparaître et se déployer qu'à la condition de la mortalité, d'un rapport à la finitude comme originalité de l'idéalité. Le nom de l'homme s'est toujours inscrit dans la métaphysique entre ces deux fins. Il n'a de sens que dans cette situation eschato-téléologique.*⁶

Pour tenter de poursuivre la réflexion sur cette triple difficulté, je vais me risquer à aborder quelques textes de Jacques Derrida. Délibérément, je ferai l'impasse sur des textes, ô combien importants, mais déjà commentés par Bennington et Johnson, comme *L'Écriture et la Différence*, *De la Grammatologie*, *La Voix et le phénomène*, pour me tourner vers quelques textes plus récents qui relancent et déploient les questions relatives au fini, à l'infini et à la mort.

Dans «Avances», Jacques Derrida met au jour ce qu'il nomme «une aporie intrinsèque du concept de promesse»: une promesse doit être, «doit toujours être à la fois, en même temps, infinie et finie dans son principe»⁷. Pourquoi? Une promesse ne peut être certaine, sûre, une promesse n'a de sens et d'effet que si l'on promet ce dont on n'a aucune certitude. Si je

promets à une femme de l'aimer toute ma vie, cette promesse ne vaut que parce qu'il y a le risque que je ne la tienne pas et parce que je ne sais pas si je tiendrai ma promesse. Je n'ai et je ne peux avoir aucune certitude à ce sujet. Au moment où je promets, j'espère tenir ma promesse, mais cette espérance ne peut se régler sur aucun calcul. C'est pourquoi une promesse est «*infinie* parce qu'elle doit pouvoir se porter au-delà de tout programme possible, et qu'à ne promettre le calculable et le certain on ne promet plus»⁸. Mais ma promesse doit également être finie, car une promesse, sans cesse rompue et toujours répétée, n'en est plus une: «à promettre l'infini à l'infini on ne promet plus rien de présentable, donc on ne promet plus». L'aporie du concept de promesse s'énonce de la sorte: «pour être une promesse, une promesse doit pouvoir être intenable et donc pouvoir ne pas être une promesse (car une promesse intenable n'est pas une promesse)»⁹. L'usage de l'italique signifie qu'il s'agit dans le cas de la promesse d'une potentialité nécessaire, mais non nécessairement actualisée.

Cette réflexion sur l'aporie du concept de promesse conduit Derrida à s'interroger sur un énoncé à la «grammaire singulière». Que signifie l'énoncé «nous nous promettons»? Derrida pose une série de questions:

*Nous nous promettons quoi? Nous? À qui? À quoi? À nous? À l'autre? Serions-nous promis (comme une chose promise, en quelque sorte: chose promise, chose due), à la fois gardiens et garants, héritiers ou sujets d'une promesse intenable? D'une dette insolvable?*¹⁰

Dans une telle promesse, quand je me promets à moi-même, quand je me promets moi-même à moi-même, la première personne, dit Derrida, est déjà plurielle. Elle est divisée par l'altérité; à vrai dire constituée par cette altérité sans laquelle aucune promesse ne serait possible:

La pensée de la promesse ou du promettre suppose [...] «une première personne». [...] Mais elle suppose aussi que cette première personne soit du pluriel, plus d'une, l'une et l'autre. Même quand je me promets, que je me promette ceci ou cela ou

*que je me promette moi-même à moi-même, l'autre est déjà dans la place. Il faut lui faire place car il n'y a pas de place sans lui. Ce qui est indéridable, à cette place, c'est le «nous» de l'un et de l'autre, de l'un comme l'autre, même quand l'un se garde de l'autre.*¹¹

Ce qui vaut pour «je me promets» vaut également pour «nous nous promettons». L'autre, l'autre «nous», est inanticipable, inconnaissable, irréductible à un quelconque savoir:

*Nous ne savons pas ce que nous (nous) promettons quand ce que nous nous promettons à nous-mêmes, c'est «nous».*¹²

Cette béance originaire du «je» (qu'il ne faut pas identifier au sujet), infiniment ouvert à l'autre, ouvert par l'autre, et par là infini, Jacques Derrida la retrouve chez Emmanuel Levinas. Dans *Adieu*, étudiant les motifs de l'accueil, de l'hospitalité dans les textes de celui-ci, Derrida n'a cessé de rappeler que le rapport à l'autre suppose une interruption infinie, une séparation infinie, que l'intentionnalité est d'abord ouverture à l'infini de l'autre, à l'infini comme autre, toujours déjà pré-originellement accueilli. Si nous possédons l'idée d'infini, c'est parce que nous avons déjà accueilli Autrui¹³, dès lors toute éthique ou philosophie première, pour reprendre des mots de Levinas, est expérience de l'hospitalité «parce qu'elle s'ouvre, pour l'accueillir, à l'irruption de l'idée d'infini dans le fini», «hospitalité d'un seuil fini qui s'ouvre à l'infini»¹⁴. De ce point découle une «définition» de la conscience comme hospitalité, accueil infini. La problématique de l'infini dans la finitude se retrouve autrement dans l'œuvre de Martin Heidegger.

Dans *Apories*, Jacques Derrida examine en effet le rapport établi par celui-ci entre le *Dasein* et la mort. Pour permettre la compréhension de ce qui va suivre, je rappelle, après Derrida, que Heidegger distingue le mourir (*Sterben*), propre au *Dasein*, du périr (*Verenden*) comme fin du vivant en général (y compris de l'homme que Heidegger doit radicalement distinguer du *Dasein*), avec une modalité intermédiaire qui suppose le *Sterben*, à savoir le décès (*Ableben*),

accompagné de ses connotations médico-légales, lui aussi propre au *Dasein*. C'est pourquoi Heidegger peut soutenir la proposition suivante:

*Le Dasein ne périr jamais. Mais le Dasein ne peut toutefois décéder que pour autant qu'il meurt.*¹⁵

Si le *Dasein* ne périr jamais, cela signifie, d'une certaine façon, qu'il n'est pas confronté à cette modalité du finir, à ce *Verenden*. En tant que *Dasein*, le *Dasein* ne finit pas:

*Le Dasein, le Dasein en tant que tel, ne connaît pas de fin au sens de verenden. De ce point de vue du moins et en tant que Dasein, je suis sinon immortel du moins impérissable: je ne finis pas, je n'en finis jamais, je sais que je ne prendrai pas fin.*¹⁶

Si Jacques Derrida va, dans la suite de sa conférence, pointer toutes les apories de la pensée de la mort chez Heidegger, s'il va montrer que les distinctions entre le périr, le mourir et le décéder ne vont pas sans se contaminer, il gardera l'idée d'un «nous» traversé d'infini. La dernière phrase d'*Apories* est, sur ce point précis, explicite: «... nous serions sans cesse plus jeunes et plus vieux, en un dernier mot infiniment finis».

Avant de revenir à la citation initiale, il importe de rappeler très brièvement quelques points mis en lumière par *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Ce que montre Jacques Derrida dans cette conférence, c'est que, d'une certaine manière, tout texte devient apocalyptique dès que les voix se démultiplient, dès que l'on n'est plus assuré de savoir qui parle ou écrit. D'où la question de savoir si l'apocalyptique ne serait pas «une condition transcendante de tout discours, de toute expérience même, de toute marque ou de toute trace»¹⁷. Autrement dit, n'y aurait-il pas une «structure apocalyptique» du langage ou de l'écriture, prise entre deux fins? Car la dénonciation du discours apocalyptique qui doit être menée aussi loin que possible – et Derrida insiste à plusieurs reprises sur l'importance de ce geste, notamment du point de vue politique – est elle aussi apocalyptique. Autre aporie

qui oblige à mettre en œuvre une logique scripturale du X sans X, une «apocalypse sans apocalypse», c'est-à-dire «sans vision, sans vérité, sans révélation»¹⁸, qui dit une fin sans fin.

La citation initiale de ce texte peut maintenant être abordée. «Demeure, Athènes» est parcouru par une phrase, à vrai dire la première phrase qui ne cesse de revenir hanter le texte. Cette phrase semble dire un certain devoir ou une certaine dette que nous aurions à l'égard de la mort. «Nous nous devons à la mort», voilà la phrase qui, incessamment, fait retour de manière littérale ou autre. Il faut attendre la fin du texte pour que cette sentence soit expliquée par Derrida qui va alléguer une intraductibilité de celle-ci et dès lors récuser deux traductions possibles.

1. La traduction qui recourrait à la «grande tradition post-socratique et sacrificielle de l'être-pour-la-mort»¹⁹ et proposerait d'entendre la phrase dans une perspective éthique : il importe de se dévouer à la mort à laquelle nous sommes destinés, il faut s'en soucier, y ordonner nos projets, notre vie, économiser celle-ci...

2. La traduction, déjà moins traditionnelle, qui prendrait en compte la dette, le devoir, l'obligation... Nietzsche, Heidegger et Levinas pourraient nous aider à entendre «nous nous devons à la mort» dans cette perspective. Jacques Derrida montre qu'il est possible de traduire la phrase «nous nous devons à la mort» en accentuant, c'est là le paradoxe, son intraductibilité grammaticale : comment rendre dans une autre langue le redoublement du «nous»? Le second «nous» ferait de «nous», du premier «nous», dans une allusion à Levinas, un «gage» ou un «otage» :

[...] le premier nous, le «sujet», viendrait après le second (objet réfléchissant [...]). Il ne se constituerait comme «sujet» qu'après avoir réfléchi le «second» «nous» constitué, lui, en «objet» dû : «nous» sommes «dus» [...], nous nous rapportons à nous-mêmes, nous nous prenons en vue comme un dû, pris dans une dette ou un devoir qui nous précède et nous institue, une dette qui nous contracte avant même que nous ne l'ayons contractée.²⁰

Au nom de quoi Derrida peut-il récuser ces deux traductions qui, pourtant, il vient de le préciser, sont

possibles? L'intraductibilité grammaticale ne paraît pas être un argument suffisamment puissant comme le montre Derrida lui-même puisqu'il donne à ses lecteurs deux pistes de traduction. Par contre ce que Derrida nomme «la modalité pragmatique de son événement», à savoir le surgissement de la phrase seule, décontextualisée, le surprenant dans le soleil (c'est ce qu'il raconte au début du livre), peut permettre une autre compréhension de «nous nous devons à la mort». Il pourrait s'agir d'une «protestation indignée» contre les deux traditions qui avancent que «nous nous devons à la mort», d'un refus de la dette prétendument originaire, de la «religion du deuil», de la «culture de la perte et du manque, etc.». Protestation d'un «nous» contre l'autre :

*Nous nous devons à la mort, il y a bien un nous, le second qui se doit ainsi, mais nous, en premier lieu, non, le premier nous qui regarde, observe et photographie l'autre, et qui parle ici, c'est un vivant innocent qui à jamais ignore la mort en ce nous nous sommes infinis [...]. Nous sommes infinis, donc soyons infinis, éternellement. [...] Le soleil même est fini, nous le savons, et sa lumière un jour peut prendre fin, mais nous? Laissons la finitude au soleil [...] il n'y a de deuil, et de mort [...] que pour ce qui regarde le soleil.*²¹

Entendre la formule «nous nous devons à la mort» sous le mode de la dénonciation serait, je risque l'hypothèse, une manière pour Derrida de réécrire *Le Soleil placé en abîme* de Francis Ponge. Pour déplier quelque peu cette hypothèse, il est nécessaire de se reporter à *Signéponge*²² et plus précisément aux pages 112 à 115. Derrida commence par préciser que le soleil, «l'antique philosophème», paraît être unique, parce qu'il est un référent «irremplaçable», «sans substitut possible». Cette précision se termine par une allusion à Platon qui a pensé le soleil comme «source et condition de tout objet visible ou nommable» et donc comme au-delà de l'être (*epekeina tes ousias*). À plusieurs reprises, Jacques Derrida s'est intéressé à ce passage de *La République* où Platon, devançant toute la tradition de la théologie négative, pense un au-delà de la présence, de l'étantité, voire de

l'être²³. Une parenthèse de « La mythologie blanche »²⁴ décrit le paradoxal statut que Platon accorde au soleil :

(Dans la République [VI-VII], [...], le soleil paraît. Pour disparaître. Il est là, mais comme la source invisible de la lumière, dans une sorte d'éclipse insistante, plus qu'essentielle, produisant l'essence – être et paraître – de ce qui est. On ne peut le regarder en face sous peine d'aveuglement et de mort. Se tenant au-delà de ce qui est, il figure le Bien dont le soleil sensible est le fils : source de vie et de visibilité, de semence et de lumière.)

Si le soleil a un côté spectral, s'il paraît pour disparaître, s'il s'éclipse sans cesse, il faut conclure qu'il « n'appartient plus, par position transcendantale (*epekeina tes ousias*), au système qu'il rend possible »²⁵. Cette conclusion en génère une autre : il échapperait à toute mise en texte, à toute mise en abyme parce qu'il est un trou, l'abîme métaphysique. Francis Ponge, dans *Le Soleil placé en abîme*, résume la pensée platonicienne de la sorte :

*Le PLUS BRILLANT des objets du monde n'est – de ce fait – non – n'est pas un objet ; c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique : la condition formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets. La condition même du regard.*²⁶

Le soleil est un abîme impossible à mettre en abyme.

Et pourtant, Ponge parvient à détrôner ce tyran, à le coucher, à le mettre sur la page, à le transformer en une « putain rousse »... Pour rappel, quelques extraits commentés ou paraphrasés du *Soleil placé en abîme*, non sans rapport, je l'espère, avec mon propos. « Le soleil anime un monde qu'il a d'abord voué à la mort » et dans ce monde, le soleil qui a déjà perdu de son pouvoir, qui est « dans les derniers temps de son pouvoir », va créer « des êtres capables de le contempler », ces êtres (Ponge ne parle pas encore d'hommes, d'animaux, de végétaux, de minéraux...) « meurent tout à fait », cependant cette mort ne les empêche pas de continuer « leur ronde » au service du soleil comme « spectateurs (ou gens d'escorte) ». Mais

ces êtres sont capables de compter « les myriades d'autres soleils », de situer « leur propre soleil parmi l'infinité des astres, non comme le plus important », mais comme « l'un seulement des soleils ». Intervient alors un « je » qui va proclamer sous le mode de la négation la vengeance de ces êtres : « Et je ne dis pas qu'une telle considération les rassure, mais elle les venge ». Parmi ces êtres qui comptent le soleil, il faut compter l'homme qui va aller au-delà du calcul, plus exactement l'abandonner :

Ainsi, plongé dans le désordre absurde et de mauvais goût du monde, dans le chaos inouï des nuits, l'homme du moins compte les soleils.

*Mais enfin, son dédain s'affirme et il cesse même de les compter.*²⁷

Un « nous » a proclamé la fin du soleil et a affirmé son dédain pour une dette à l'égard de la mort. Un « nous » a dénoncé de manière emportée au moins deux traditions philosophiques, la tradition post-socratique et la tradition nietzschéo-heideggeriano-levinassienne. Mais cette dénonciation, se demande Jacques Derrida, « n'est-ce pas le dernier signe de deuil, la stèle la plus ensoleillée, la dénégation la plus conséquente [...] »²⁸?

Le dernier mot à propos de la fin – une dénégation?

NOTES

1. J. Derrida, « Demeure, Athènes (Nous nous devons à la mort) », dans *Athènes à l'ombre de l'Acropole*, photographies de J.-F. Bonhomme, Athènes, Olkos, 1996, p. 63.
2. G. Bennington, « Derridabase », dans G. Bennington et J. Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 111.
3. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
4. Cf. J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 146.
5. *Ibid.*, p. 180.
6. J. Derrida, *Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 147.
7. J. Derrida, « Avances », dans S. Margel, *Le Tombeau du dieu artisan*, Paris, Minuit, 1995, p. 26.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 36.
11. *Ibid.*, p. 40.
12. *Ibid.*, p. 39.
13. Cf. J. Derrida, *Adieu. À Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, 1997, p. 21, 51, 60.
14. *Ibid.*, p. 88.
15. M. Heidegger cité par J. Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Paris, Galilée, 1996, p. 73.
16. *Ibid.*, p. 76.
17. J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 77-78.
18. *Ibid.*, p. 95.
19. J. Derrida, «Demeure, Athènes (Nous nous devons à la mort)», *op. cit.*, p. 61.
20. *Ibid.*, p. 61-62.
21. *Ibid.*, p. 63.
22. Paris, Le Seuil, 1988.
23. Cf. par exemple J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 193.
24. Cf. *Marges*, *op. cit.*, p. 289.
25. *Signéponge*, *op. cit.*, p. 113. Il faudrait étudier toutes les pages consacrées par Jacques Derrida au soleil dans la tradition philosophique. Aux noms de Platon, d'Aristote, de Kant et de Hegel, vient s'ajouter celui de Nietzsche qui pense le midi comme moment sans ombre, moment d'affirmation, de «neutralité démonique [...]», délivrée du négatif et du dialectique » (*Otobiographies*, Paris, Galilée, 1984, p. 65).
26. Cité par J. Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 113.
27. F. Ponge, *Œuvres complètes I*, sous la dir. de B. Beugnot, Paris, Gallimard, 1999, p. 783.
28. J. Derrida, «Demeure, Athènes (Nous nous devons à la mort)», *op. cit.*, p. 63.

HORS DOSSIER

«DES STRIES ET DU NOIR» AUX RYTHMES ET AUX LUMIÈRES

UNE DESCRIPTION DE SEPT PEINTURES DE PIERRE SOULAGES

MARIE RENOUÉ

Choisir comme objets d'analyse des «œuvres d'art», en l'occurrence une série de sept peintures de Pierre Soulages, n'est pas anodin pour une sémiotique de la réception et de la praxis énonciative telle que nous la pratiquons. Le statut sociolectal de ces objets présentés comme «esthétiques» semble assurer leur valeur, les doter d'une prégnance qui en favorise et complexifie l'appréhension et la perception. Œuvres prégnantes, elles ont également cet avantage de mettre à mal le spectateur et le commentateur qui se trouvent alors confrontés à une sorte de carence du sens, de sémantique en creux. Que dire du contenu de toiles «noires et striées»? Comment traiter des dimensions visuelle, sémantique et esthétique de ces objets aux titres peu évocateurs?

Cette obscurité signifiante de l'objet semble en fait un manipulateur énonciatif capable d'inciter le sujet à demeurer avec l'objet, à en observer avec précision la forme de l'expression, une forme qui s'avérera changeante, en devenir, car soumise aux mouvements et aux transformations de la substance. Oubliant sa préférence passée pour la forme, le sémioticien greimassien se verrait donc de nouveau confronté à une description des modulations et de la substance, à une approche du devenir et de l'en deçà de la forme; et ceci d'autant plus que les toiles peintes ne semblent ni noires ni striées, mais que les rythmes et les lumières y travaillent sous l'œil du spectateur attentif et sensible.

Modalités de la visée et de la saisie d'une série de sept peintures

La description de ces objets, des jeux de lumière et de rythme qu'ils présentent présuppose en effet un regard, celui d'un sujet observateur doté de compétences culturelles qui orientent les parcours interprétatifs auxquels donne lieu l'objet. En deçà de la description apparaîtraient ainsi pour le sémioticien les compétences potentialisées – typifiées et mémorisées – que peut convoquer l'objet; des savoir-faire

et savoir-être orientant le mode de visée et le mode de saisie que le sujet réajustera au fur et à mesure de la perception complexe et en devenir de l'objet. Analysant la forme d'objets, nous traiterions ainsi de la relation sujet-objet, d'une interrelation où les deux instances, objective et subjective, s'interdéfiniraient, se modaliseraient réciproquement sur les plans pragmatique¹ et noologique² compte tenu de valeurs diversement aspectualisées dans une société.

Pour la définition ou du moins pour le balisage de la visée de l'objet, sa catégorie sociolectale joue en effet un certain rôle. Le statut culturel qui lui est assigné linguistiquement ou contextuellement dessine un horizon d'attente, actualise des formes de saisie culturelles, une axiologie et la possibilité d'évaluations que le sujet peut accepter ou non d'assumer. «Œuvres d'art», les objets qui nous intéressent sont ainsi dotés de valeurs spécifiques qui en font des objets privilégiés du regard, des objets que leur statut et leur forme de tableau «déictisent», rendent présents et saillants à l'attention d'un sujet réceptif. Ce caractère exhibitionniste de la toile peinte, sa valeur intense dans le domaine de la perception en font un manipulateur remarquable. Il semble ainsi capable de retenir les pas du visiteur, de plus ou moins l'inciter à se déplacer ou à se poster à une *bonne distance*, celle, écrit M. Merleau-Ponty, où l'objet *demande à être vu*³. Jouant d'autres effets visuels que ceux de la perspective classique, les toiles de Pierre Soulages laissent le sujet peut-être plus indécis dans son positionnement; ceci d'autant plus que les peintures présentent une sobriété formelle caractéristique, qu'elles paraissent d'abord donner «peu à voir». Et cette indécision visuelle semble pouvoir rendre le spectateur encore plus libre de ses mouvements, donc plus soumis et peut-être plus attentif aux variations de lumière, de couleur, de forme que provoquent ses déplacements, à une mobilité des apparences qui peut lui indiquer de façon réflexive l'impact de son action sur la perception des objets.

Une perception qui, diversement modalisée dans le domaine culturel de l'art, peut se faire analytique, comparative ou plus impressionniste, esthétique, ainsi que l'ont évoqué M. Merleau-Ponty⁴ et nombre d'écrivains.

Avec le contexte sociolectal et culturel qui dessine un mode de réception des objets, le contexte physique de leur exposition modalise également le spectateur. Leur entourage, l'espace qui les reçoit, le type de leur présentation, de leur accrochage, influencent leur visée, accentuent leur présence ou les gommement en imposant un type de saisie, qui sera plus ou moins parcellaire, frontal ou circulaire, et en jouant syntaxiquement d'effet de contraste ; le contraste remplissant alors son rôle d'opérateur de la perception assurant la délimitation, la segmentation et le degré de saillance des objets et des formes. Présentés dans l'atelier blanc et à la lumière diffuse de Pierre Soulages⁵, les tableaux profitaient ainsi d'un contraste coloré maximum. L'intensité de leur présence était également accentuée par la disposition en cercle des toiles aux dimensions imposantes (222 x 157 cm) ; cette concentration circulaire comprenait, englobait le spectateur dans un mouvement continu capable de mettre en valeur les continuités ou ruptures formelles entre les différentes œuvres spatialement et visuellement rassemblées. Leur succession favorisait ainsi une lecture syntagmatique que leur présentation verbale comme série et leur numérotation cachée sur le châssis invitaient également à entreprendre.

L'ensemble de peintures que nous avons choisies comme objets d'analyse se présente en effet comme une série, un ensemble structuré relativement homogène, mais d'une homogénéité différente de celle des polyptyques réalisés ailleurs par Pierre Soulages. La différence d'abord formelle entre ces deux types de « groupement » n'est pas sans importance pour l'appréhension et la réception des œuvres. Contrairement aux polyptyques dont la coordination – plutôt que la continuité – est réalisée par le cadre ou par le rapprochement, la série joue de discontinuités⁶, de césures en vide qui séparent matériellement les peintures. Ici, l'absence d'un cadre qui isolerait chaque production, en soulignerait les limites intérieures, n'accentue cependant pas la solution de continuité, une solution niée d'ailleurs par la réapparition de motifs linéaires, de jeux de lumière dans les tableaux voisins. En fait ceux-ci peuvent apparaître pour le spectateur qui en suit l'enchaînement comme des traces d'états différents d'une peinture en transformation. Dynamisé par la disposition circulaire et scandée des grandes toiles, le regard de l'observateur syntagmatiserait ainsi ce qui apparaît en suc-

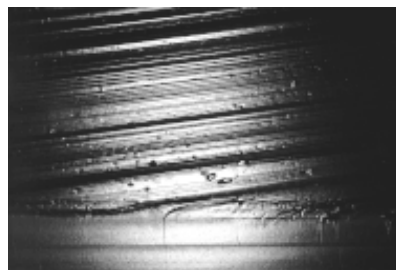
cession. Et le rythme visuel formé par la suite de tableaux et de vides spatiaux proposerait entre chaque forme peinte l'espace d'un repos pour le regard, ou plutôt d'un repos qui, modalisé par l'apparition de toiles en résonance, deviendrait ensuite attente de transformation et virtualisation d'étapes intermédiaires.

Face au polyptyque qui oppose, souligne davantage par la juxtaposition les ruptures formelles, la série proposerait ainsi presque paradoxalement par le vide un espace de conciliation possible, de continuité virtuelle ; l'opposition formelle serait ainsi adoucie, amoindrie et le rythme perceptif de l'ensemble se ferait moins brutal, moins heurté. Scandé et circulaire, ce mouvement des yeux n'est néanmoins pas infini ; il est orienté entre des limites, le début et la fin de la série invisibles sur le châssis, mais formellement et spatialement indiqués par une estrade de bois sur laquelle est placée la dernière toile, la plus dépouillée, alors que les autres tableaux sont posés à même le sol, contre le mur ou les piliers.

Cette présentation des tableaux dressés contre les parois accentue l'impression de massivité, de matérialité des œuvres.



Peinture n° 1 (222 x 157cm, 28 décembre 1990)



Détail de Peinture n° 1

Prégnantes par leur position, imposantes par leurs dimensions, elles s'affirment d'abord comme des objets matériels, ainsi que l'indique leur titre qui laconiquement mentionne la technique: *Peinture*, le format: *222 x 157cm* et la date variable de la réalisation⁷. Ce que nous donnerait à voir chacune de ces œuvres serait donc de la peinture étalée sur un espace mesuré. Seule la date renvoie à autre chose, donne lieu à un débrayage sur le temps de la production, un ancrage temporel qui permet de rapporter les objets à un faire, à la chronologie de la production de l'artiste. Un artiste qui, comme nombre de ses contemporains, ne signe pas ses œuvres; l'attribution sera dans les musées autrement assurée par l'étiquetage ou plus directement par le procès d'identification que réalisent les spectateurs actifs, invités de fait à convoquer des marques identitaires potentialisées, à «reconnaître» des objets, puis une identité derrière des variations grâce à un examen stylistique, figural de l'objet, c'est-à-dire, pour le sémioticien, grâce à *la construction de l'objet de valeur en tant que tel*⁸.

Sans signature, dotées de titres sans histoire, les œuvres inciteraient ainsi le sujet d'abord à focaliser son attention sur la peinture, sur sa matière unique et noire qui, recouvrant le support, génère des formes eidétiques et lumineuses.

Textures: formes et matière

Oubliant la prégnance des peintures disposées en cercle, celle des formes linéaires et des aplats qui se répondent, le spectateur peut se déplacer petit à petit, s'approcher des œuvres pour percevoir davantage la matière picturale, la texture de l'enduit qui recouvre toute la surface de la toile. La texture de chaque tableau considérée de manière plus statique apparaît régulière, articulée autour d'une opposition entre la surface lisse d'aplats de différentes dimensions et des ensembles de stries, de rainures parallèles qui traversent horizontalement ou en obliques montantes⁹ des espaces bien délimités. Il n'y a pas ici de foisonnement désordonné, de formes contradictoires qui brouilleraient ou intercepteraient le regard. Le sujet peut suivre dans un mouvement continu et régulier les rainures profondes et larges qui creusent la masse sombre de l'enduit. D'aspect général régulier, ces rainures présentent cependant quelques petites variations de profondeur, de largeur qui donnent lieu à des oppositions plus ou moins accentuées de luminosité, des oppositions qui mettent en valeur des lignes au détriment de l'ensemble isomorphe du champ. Plus près, le spectateur peut être plus attentif et arrêté par ces tranchées qui creusent la masse

picturale, par le relief aigu de leurs bordures et par le débordement de l'enduit un peu épais qui longent parfois les rainures ou encore par le doublement parcellaire de la forme linéaire.

Sous un point de vue plus rapproché, la régularité formelle s'altère davantage encore; le matériau présente parfois, à l'intérieur des rainures, sur leurs bordures et dans les aplats «lisses», de fines et profondes rayures, des trous épars irréguliers, des bulles, des renflements ou même des «désépaississements», sortes d'effeuillage d'une légère pellicule d'enduit. Ailleurs, la surface de l'enduit ondule le long des stries, de légères vagues traversent les aplats, créant ainsi de fines ou larges modulations de luminosité qui en soulignent les formes. La régularité formelle est donc affaire de point de vue, de distance et de focalisation. Niée parfois par les traces doublées et diversement appuyées qui creusent les stries dans la matière, cette régularité relative perçue d'emblée semble en tout cas l'affaire de la forme donnée, tandis que l'irrégularité, plus invisible, paraît tenir davantage au matériau, à son expression propre, à sa résistance et à sa densité, facteurs çà et là de bulles et de débordements, de repliements de la matière travaillée, étirée. Entre régularité et irrégularité, la texture apparaîtrait ainsi comme la cristallisation d'états de la matière, une matière travaillée et plus ou moins réactive à la tension que lui impose la forme. Au-delà de la description, il y aurait ainsi l'amorce possible d'une narrativisation, l'histoire de transformations réciproques, celle d'une forme (ou déformation) imposée à un matériau dense, compact et résistant qui donnerait en retour son aspect, sa stabilité à la forme, mais aussi ses petites imperfections.

La texture, la couleur et la luminosité: variations spatiales et temporelles

Dans ces œuvres de Pierre Soulages, la matière, la texture génère des formes eidétiques, colorées et lumineuses. La congruence de ces différentes qualités retenues généralement lors de description des objets est ici évidente. Car le creusement de l'enduit dessine des lignes lumineuses qui seront plus ou moins soulignées dans le temps en fonction de l'orientation de l'enduit par rapport aux sources de lumière qui éclairent et illuminent les peintures. La lumière se réfléchit, se transforme dans les creux, sur le relief de la matière noire qui recouvre la toile. Et cette «couleur» noire est sans aucun doute l'un des éléments les plus prégnants de ces œuvres, une marque identitaire au point que certains commentateurs n'ont pas hésité à nommer Pierre Soulages

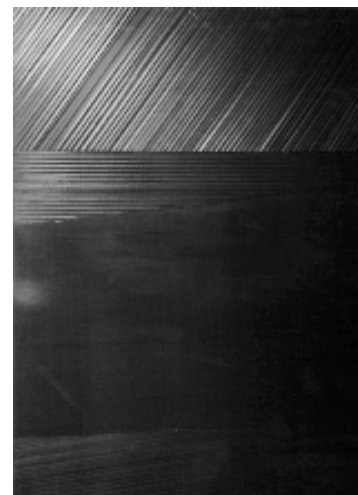
«le peintre du noir». Le noir qui apparaît d'abord sur toute la surface de la toile semble intense, saturé et satiné, légèrement lumineux et variant d'intensité avec l'éclairage ambiant. Cette relation paradoxale entre le noir et le lumineux, généralement dissociés dans notre culture – au plan de l'expression où le noir est confondu avec l'ombreux et, de fait, au plan du contenu à cause des valeurs axiologiques négatives associées à l'ombre et au noir –, apparaît en raison de son apparente contradiction relativement saillante. Il s'agirait en quelque sorte pour le spectateur de réviser le motif de leur dissociation ou disjonction réciproque pour percevoir les modalités de leur relation.

L'aspect satiné de l'enduit et sa couleur sombre pourraient ainsi se modaliser réciproquement et différemment. D'après J.G. Sjölin¹⁰ qui note la capacité d'une surface brillante à soutenir les valeurs du noir quand les surfaces ternes rendent les mêmes valeurs grises, brillance continue, le satiné participerait à l'intensité du noir. Ajoutons par ailleurs que cette intensification de la saturation de la couleur par la brillance semble également corrélée à la saillance perceptive du lumineux; la brillance et ses gradations mettent en valeur les objets, les démarquent et disjoignent d'un fond, favorisent par la réflexion intense et rapide de la lumière un effet de surface¹¹ plutôt que de matière, de profondeur, les imposent ainsi directement et rapidement au regard comme des surfaces brillantes et colorées. Mais la relation entre la brillance et la couleur semble parfois plus polémique; en favorisant la réflexion de la lumière, une brillance trop intense paraît en effet pouvoir nuire à l'aspect coloré des objets. Satinées, les peintures de Pierre Soulages peuvent à cet égard apparaître d'abord comme un *modus vivendi*. Elles présentent néanmoins au spectateur des variations de luminosité et d'apparence colorée suivant la texture de l'enduit.

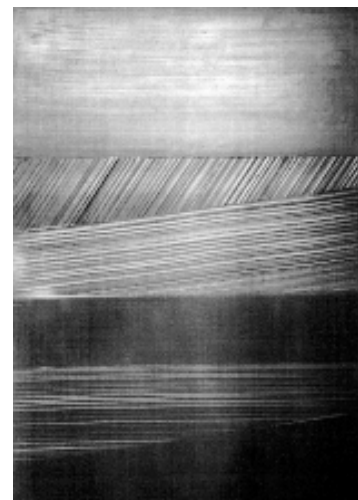
Plus uniformes, les aplats semblent en effet présenter un noir et une luminosité moins intenses que ceux des stries où ombres et lumières s'opposent plus brutalement entre l'intérieur sombre des rainures et les arêtes lumineuses des bordures. Les stries jouent du contraste, de l'opposition entre intensités d'un noir profond, ombreux et d'un noir lumineux pour souligner les formes linéaires données à la matière, quand la surface plane de l'enduit semble plus sage, moins intensive avec seulement parfois des oppositions moindres et en continu de luminosité. Le contraste brutal formé par les stries semble ainsi à même d'intensifier les valeurs perceptives de luminosité, mais aussi de couleur. Cependant, pour le regard attentif davantage focalisé sur les stries, la corrélation inverse entre inten-

sités importantes de luminosité et de couleur évoquée peu auparavant est manifeste; plus la ligne dessinée par la rainure est profonde et sombre, plus elle paraît noire, à l'inverse le lumineux relief semble perdre de son intensité colorée. Accentuées par l'effet de contraste, luminosité réfléchie et couleur varient ainsi concurremment d'intensité et de force perceptive. Avec le déplacement du sujet, le spectacle lumineux change; les taches lumineuses se déplacent sur la surface éclairée qui devient alors plus ombreuse ou lumineuse suivant l'angle de vue privilégié. Sous le regard du spectateur qui se déplace, qui s'approche pour voir davantage les ombres portées et les lumières, qui longe les surfaces enduites pour saisir les variations lumineuses, les peintures apparaissent ainsi mobiles et changeantes.

Variable et lumineuse, la couleur de l'enduit semble en fait peu noire ou, du moins, noire peu de temps. La stabilité perceptive évoquée par les physiologistes et les phénoménologues comme M. Merleau-Ponty dépend du regard; le noir des tableaux perçu d'emblée semble ici plutôt interrogé, et ce dans ses relations avec la luminosité, c'est-à-dire avec la réflexion de la lumière extérieure. Cible directe de la lumière qu'aucun cadre¹² ne vient contenir, la peinture varie en effet également en fonction de l'éclairage ambiant. Satiné, l'enduit noir en modalise néanmoins la réflexion. La lumière réfléchie semble en effet contenue; même dans ses intensités extrêmes, elle apparaît moins intense que l'éclairage qui la donne à voir. Atténuante, amenuisante, la peinture semble transformer la lumière en devenant, plutôt qu'une simple surface réfléchissante, une seconde source¹³ d'une luminosité qui, plus retenue, plus atone, sourd de la toile. Lumineux, variant avec l'éclairage, son intensité et même sa teinte, «l'enduit noir» ascétique des peintures devient un support où luminosités plus ou moins intenses et chaudes varient et font varier la couleur. Ce serait donc à une expérience visuelle faisant fi de la stabilité perceptive du noir que serait convié le spectateur des peintures. Il pourrait tenter de percevoir,



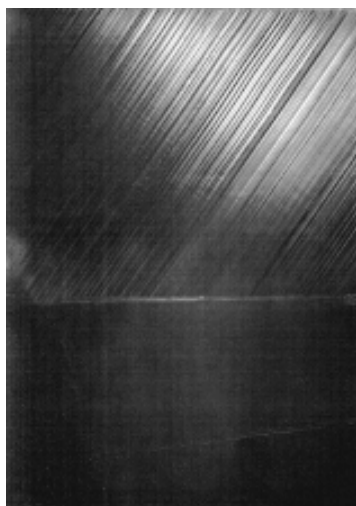
Peinture n° 2
(222 x 157cm, 30 décembre 1990)



Peinture n° 3
(222 x 157cm, 5 janvier 1991)



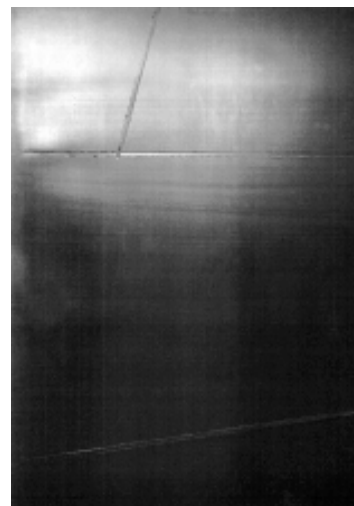
Peinture n° 4
(222 x 157cm, 14 janvier 1991)



Peinture n° 5 (222 x 157cm, 29 janvier 1991)



Peinture n° 6 (222 x 157cm, 7 février 1991)



Peinture n° 7 (222 x 157cm, 19 janvier 1991)

derrière leur apparence austère, la richesse de variations que peut receler un noir satiné s'exprimant non comme négation de la lumière et de la teinte, mais comme second générateur potentiel de luminosité et de modulations colorées.

Dépendant de la lumière extérieure, les peintures changent évidemment d'aspect lorsque l'éclairage est moins intense. Alors, leur aspect satiné s'estompe, leur luminosité faiblit et les tableaux sombres semblent gagner en intensité de couleur, en densité de présence, de matérialité ce qu'ils ont perdu en intensité et en oppositions lumineuses. Tout se passe comme si matière et lumière étaient en concurrence, la densité et massivité de la présence statique de l'une s'opposant à la vibration changeante, mobile et plus allégeante de l'autre. La présence massive des toiles perçues d'emblée que nous avons évoquée auparavant serait ainsi variable. D'abord prégnante, puis moins intense lorsque le spectateur se familiarise avec les objets, focalise son attention sur un aspect, texture, couleur ou luminosité, cette présence redeviendrait plus imposante et plus statique avec la baisse de l'éclairage et des oppositions lumineuses et eidétiques présentées par les toiles. Dynamisme visuel et perceptif dans un cas, rétion dans l'autre cas; l'intensité lumineuse et celle des modes de densité de présence matérielle varieraient de manière inverse et modaliseraient diversement la perception du sujet en jouant d'effets de contraste, de surface et de profondeur.

Aplats, stries et lignes: de la concentration et du rythme

Dans les conditions de visibilité habituelles des œuvres d'art, à savoir un éclairage qui en favorise la saisie, la prégnance, les peintures de Pierre Soulages présentent, avons-nous dit, une grande opposition eidétique entre stries, lignes et aplats. Formes lisses, continues, peu propices aux contrastes, les aplats paraissent plus atones, moins saillants que les formes striées sombres et lumineuses qui traversent les

peintures. Fortement gravées dans la masse, disposées parallèlement les unes aux autres, les stries semblent dotées d'une certaine force énonciative; elles paraissent en effet pouvoir orienter le regard du spectateur, en retenir et dynamiser le trajet le long des axes rectilignes qu'elles dessinent. Isolées, les lignes semblent perdre de cette force directrice malgré un tracé parfois doublé, appuyé comme pour lui donner plus d'intensité. De par leur relative unicité, celles-ci requièrent en fait attention, concentration pour suivre leur trajectoire dynamique, quand les stries parallèles pouvaient récupérer sans dommage un regard divergeant et que l'aplat invitait à l'expansion. Entre ces aplats qui proposent au regard l'espace d'un repos, les lignes isolées et les zones striées dotées d'intensité et de concentration propres, les peintures semblent traversées d'un rythme perceptif irrégulier, composé des silences de la forme unie qui s'épanche et du dynamisme plus ou moins rapide et concentré provoqué par les lignes suivies du regard.

Est-ce à dire que les aplats formeraient un fond pour les motifs linéaires? En fait, la chose nous semble un peu plus complexe. La perception, la sensation de profondeur par exemple n'est pas vraiment associée à l'aplat comme il en va généralement du fond; les stries proposent à côté du lumineux relief une sombre profondeur – réelle et perceptive – bien supérieure. Par ailleurs, la saillance de ces zones unies ou striées semble dépendre en partie de leur expansion, de leur importance quantitative dans la toile, ou parfois même des variations présentées par des peintures voisines. Ainsi, la seconde toile de la série semble-t-elle presque faire remonter à la surface l'aplat par l'importance spatiale et situationnelle qu'elle lui donne; un repos pour le regard qui vient de quitter la première peinture traversée par les champs de stries qui s'opposent formellement et se heurtent par leur rythme différent. La quatrième peinture semble davantage poser la question de cette interprétation visuelle. L'importance de

l'aplat, sa remontée perceptive est un peu contredite par une ligne unique qui le traverse comme un motif sur un fond (ou qui sépare l'aplat en deux), tandis que les deux toiles suivantes, en augmentant l'expansion des stries, semblent presque lui assigner un rôle de fond sur lequel glisserait petit à petit un champ plus intense et contrasté. En fait, plutôt que cette opposition fixée et souvent sémiotiquement pertinente entre fond et figure, il nous semble préférable d'évoquer des variations rythmiques, des mises en valeur contextuelles de tel ou tel champ qui le dotent de valeurs de profondeur ou d'intensité visuelle particulières.

Contrairement aux aplats formellement différenciés par leurs seules dimension et position dans les toiles, les zones striées et les lignes présentent également des formes différentes, des orientations variées qui influencent diversement la perception. Horizontales, elles peuvent également adopter des angles d'environ 170° ou 125° . Des formes qui évidemment se transforment, se lèvent davantage ou se baissent avec le déplacement latéral du sujet et de son angle de vue. Pour un spectateur immobile, l'axe dessiné semble précis, l'orientation est assurée le long de ces axes rectilignes et dynamiques. Parfois cependant les limites des stries montrent des courbures, de légères inflexions vers la gauche, là où le regard occidental les voit apparaître, et un amenuisement vers la droite avant leur disparition; ailleurs c'est à gauche ou vers le haut que les lignes apparaîtront estompées, moins appuyées. La manifestation de la forme linéaire semble ainsi remettre parfois en question une régularité formelle sans faille, ou plutôt celle-ci est diversement aspectualisée le long de son trajet. Apparition et disparition de la forme sont marquées par un mouvement courbe qui se fait droit ou par l'effacement, la disparition de la profondeur: c'est à l'intérieur du tableau plutôt qu'à proximité de ses limites, de son cadre que les formes plus fortement dirigées et gravées s'expriment avec le plus d'intensité, de force directrice et dynamique.

D'autres phénomènes d'estompage apparaissent ailleurs, à la frontière entre deux champs différents, là où une forme disparaît pour laisser place à une autre. En fait, outre ce passage en continu d'une forme à l'autre par l'intermédiaire d'une disparition graduelle et imprécise, cette délimitation des zones peut se faire de façon plus brutale, par la coupure, l'arrêt de stries par l'apparition des stries du champ voisin, voire par l'apparition plus incisive d'une strie de démarcation horizontale ou légèrement oblique (environ 170°). Parfois, des chevauchements, des superpositions, brouillent un peu ce passage entre champs voisins. La zone de démarcation, de

limitation, semble donc un espace variable, propre à la tension et à la narrativisation, un espace rythmique discontinu aussi, où des dynamismes différents peuvent se juxtaposer, où une rupture, une frontière linéaire, peut créer un heurt, un creux parfois outrepassé. Les lignes isolées qui apparaissent dans les dernières peintures, principalement dans la septième, posent d'autres problèmes perceptifs et interprétatifs. Épaisses, profondes, voire même doublées par endroit, elles peuvent apparaître plus comme des motifs saillants, directifs et dynamiques traversant les aplats que comme des lignes de démarcation ou même de jointure entre deux zones identiques. L'interprétation visuelle que nous privilégions, en raison d'une continuité formelle entre les première et dernière peintures (nous y reviendrons), laisse évidemment plus de place au dynamisme linéaire et du coup néglige un peu une lecture de rapport de masse entre aplats de différentes formes et dimensions.

Orientant, concentrant le regard, aplats, stries et lignes génèrent des dynamismes perceptifs différents, certes. Mais qu'en est-il du rythme de chaque peinture? Quelle impression rythmique recèlerait une œuvre dans sa globalité, lorsque le sujet changeant de point de vue oublierait la focalisation, le méréologique et le rapproché pour une vue d'ensemble? Il semblerait que les différents champs ou éléments rythmiques se régulent ou, dans une conception plus polémique, entretiennent un rapport de force où la quantité entrerait en jeu. Ainsi, la seconde peinture nous apparaît-elle globalement relativement calme, malgré ses zones striées; étendu, l'aplat qui la traverse marque la saisie de son atonie mise à mal cependant par la ligne oblique qui lui sert de démarcation. Le même calme relatif peut apparaître dans la quatrième peinture où une ligne oblique vient à nouveau dynamiser un peu le grand champ lisse qui la reçoit. Considérée dans sa globalité, la première peinture aux variations multiples nous apparaît au contraire marquée par la scansion, la disparition ou la discontinuité de plages identiques.

Plus attentifs, nous pouvons peut-être être sensibles aux valeurs dynamisantes différentes que possèdent les diverses formes de stries. Le dynamisme de l'obliquité a été maintes fois souligné par les artistes. Dans le contexte de cette série de peintures, à moins d'être reprise à la même hauteur dans une toile voisine, l'horizontale semble en effet relativement peu dynamique pour le regard. Les lignes montantes, toujours situées dans la partie supérieure des tableaux, voient leur dynamisme enfreint, retenu par la coupure ou la fin de leur champ; dans l'avant-dernier tableau, leur progressive ex-

pansion assurera le dynamisme contenu ailleurs. Pouvant traverser entièrement la peinture, l'oblique d'environ 170° nous semble au contraire relativement dynamique. Elle apparaît ainsi, stries ou lignes, dans les différentes peintures, plus précisément dans la partie inférieure. Car les formes semblent plus ou moins localisées et ce de façon inégale. Dès les trois premières toiles, l'aplat semble ainsi pouvoir occuper toutes les places. L'horizontale paraît un moyen terme, celui du pas tout en haut, du pas tout en bas, tandis que les obliques montantes sont situées en haut ou presque et les obliques de 170° le sont dans ou vers le bas. Si la relation posée entre forme, mode d'expansion et dynamisme a raison d'être, les sept peintures que nous étudions proposeraient au spectateur non pas un dynamisme des hauteurs, une sorte d'appel à la transcendance, mais un dynamisme du bas, plus maîtrisé peut-être par ce qui le surmonte. Par ailleurs, les lignes ou stries de 170° situées vers le bas présentent l'avantage non négligeable de diriger le regard du spectateur non pas vers un ailleurs situé en haut, mais vers la droite, c'est-à-dire vers les autres peintures de la série.

La série de sept¹⁴ tableaux :

tendances à la simplification et au silence

La série de sept tableaux est assimilable à un paradigme où des motifs établis, ici peu nombreux – aplat, lignes parallèles ou uniques orientées suivant trois voire quatre axes –, seraient localisés dans des champs aux dimensions variables et dans les contextes configurationnels que nous venons de présenter. Au-delà, il s'agirait de considérer les effets rythmiques, perceptifs provoqués par la présence ou l'absence d'une forme, ou par la variation de l'importance quantitative qui lui est accordée. Cette variation des formes, de leur présence, de leur quantité peut donner lieu, nous y avons déjà eu recours, à une lecture syntagmatique où l'on jugerait alors de l'expansion des formes, de leur apparition ou disparition dans deux peintures contiguës. Syntagmatisant notre perception de la série, nous pourrions ainsi remarquer tout d'abord une sorte de scission ou du moins un tournant entre les trois premières peintures et les suivantes. Plus précisément, la quatrième peinture jouerait en quelque sorte un rôle de pivot entre deux tendances, deux types de transformation que nous définirons successivement.

De la première à la troisième peinture, c'est certainement l'impression d'une complexité relative qui domine, non une complexité qui serait due à la variété plus importante des motifs – toutes les toiles excepté la sixième présentent avec

des aplats les trois axes sous forme de stries ou de lignes –, mais le nombre de champs délimités y est supérieur et surtout, en l'absence de lignes isolées, ce sont, avec les aplats, des zones de stries qui occupent tout l'espace, le dotent de la densité numérique et de présence évoquée auparavant. Dans la première peinture apparaissent ainsi six zones, dont deux discontinues ou répétées, d'aplat et d'obliques. La scansion de l'espace entier qui en résulte est évidemment heurtée et rapide, et ce d'autant plus que les aplats sont comme comprimés par le dynamisme des stries voisines.

La peinture suivante paraît beaucoup plus calme ; l'aplat s'est élargi au centre de la composition, entre les obliques et les horizontales qui, moins développées, perdent un peu de leur dynamisme. Malgré une réduction du nombre de zones, leur forme, la configuration générale de la toile évoque pour partie celle de la première peinture qui apparaît en fait comme une sorte de guide, de canevas de décomposition potentielle des toiles en zones aux formes globales normalisées. La même zone de stries montantes occupe le haut de la peinture, ensuite le même zonage est repris tandis que le bas a été modifié par l'apparition unique à cet endroit d'une ligne de démarcation horizontale et non oblique. Mais, par un chassé-croisé formel, la troisième peinture oublie la tendance à la simplification annoncée et reprend avec six zones le même schéma compositionnel que la première toile. Néanmoins, de sa voisine, cette troisième toile semble conserver un peu du rythme ralenti ; l'aplat y occupe en effet de plus en plus de place, non plus sous la forme de l'expansion antérieure, mais sous forme fractionnée dans les trois zones placées en haut, en bas et vers le centre.

Poursuivant le schéma rythmique croisé qui associe par leur configuration les peintures numéros un et trois, la quatrième reprend la tendance à la simplification annoncée par la deuxième décomposée en quatre champs. Les zones délimitées, toujours conformément au modèle donné d'emblée, sont maintenant au nombre de deux ; les obliques montantes ont retrouvé leur site et l'aplat s'est élargi considérablement sur le reste de la toile. Une nouvelle forme, celle de la ligne isolée, apparaît ; simplifiée, unifiée, elle reprend la forme oblique des stries ou de la ligne de démarcation qui se trouve un peu plus bas dans les autres peintures. Nouvelle, car isolée et mise en valeur sur l'aplat, cette forme fortement appuyée semble donc découler logiquement des autres lignes, tout comme cette nouvelle peinture paraît issue des autres, et semble poursuivre une tendance à la simplification, à l'importance donnée à l'aplat

et à son rythme particulier néanmoins dynamisé un peu ici par la nouvelle venue qui le traverse. Rattachée au début de la série, cette quatrième peinture apparaît pourtant tiraillée vers une autre tendance à laquelle elle donne prise, une suite de la série qui, reprenant des motifs, des formes de champs, n'est pourtant pas totalement disjointe des premières peintures. Il convient néanmoins de noter que cette continuité semble comme gommée par le nouveau mouvement qui relie fortement les peintures quatre, cinq et six en une succession parfaite.

En effet, les deux peintures suivantes reprennent de la quatrième toile les stries montantes, les aplats disposés en haut et en bas, avec une tendance contraire à l'expansion. De la quatrième à la sixième peinture, nous assistons en trois étapes à l'extension de la zone striée qui, pratiquement doublée puis triplée, semble occuper petit à petit toutes les zones et glisser ou recouvrir l'espace nu de l'aplat. Cette expansion progressive et nouvelle d'un champ d'obliques auparavant relativement limité semble indiquer une nouvelle tendance et une nouvelle dynamique; dans un mouvement potentiellement continu d'expansion vers le bas, les champs de stries montantes semblent tendre à envahir tout l'espace face à l'aplat qui diminue d'autant. Dans la sixième peinture, la ligne de démarcation horizontale a disparu, remplacée à cet endroit par l'oblique encore un peu épaisse qui contient les stries montantes dans un non-bas. Disparition de l'horizontale et disparition progressive annoncée de l'aplat semblent indiquer au spectateur que la dernière peinture verra la disparition des motifs autres que ces stries montantes, des stries dynamisées par leur expansion progressive dans la peinture. En fait, cette attente créée par la suite progressive est non aboutie; les formes actualisées par la suite de ces trois peintures ne seront pas réalisées, mais directement potentialisées, assumées comme manquantes.

La dernière peinture peut donc apparaître d'abord comme une rupture, un décept: au lieu de grandes et hautes obliques dynamisant l'espace, c'est l'aplat qui apparaît omniprésent. Après la progression des obliques, cet aplat peut apparaître encore plus atone, plus proche du vide, il marque une absence, celle du dynamisme et de l'orientation attendus et son atonie, sa relative nudité en sont comme mises en valeur par effet de contraste paradigmatique. Le décept assumé, le spectateur peut être plus sensible aux lignes qui traversent l'aplat et le dynamisent à peine. Motifs simplifiés, les lignes évoquent en fait les axes antérieurs, dessinés dès la première peinture par les stries obliques du bas, par la ligne de

démarcation horizontale qui limite le champ supérieur et peut-être par les stries montantes du haut, dont l'orientation ascendante serait ici augmentée comme pour marquer une rupture avec les stries envahissantes et dynamisées des peintures antérieures et comme pour «étirer vers le haut», contredire le mouvement de l'horizontale contiguë et ainsi stabiliser davantage la peinture. Tout en affirmant sa différence, la septième peinture semble donc reprendre les motifs antérieurs, l'expansion de l'aplat et de son atonie arrêtée dans l'espace des peintures cinq et six, qui proposent une autre démarche dynamique vers la simplification des motifs. La fin de la série rejoint donc le début, mais en substituant à la complexité, à la force énonciative, directrice et dynamique des stries la forme plus subtile, plus simple et silencieuse des lignes et de l'aplat.

NOTES

1. Cette manipulation pragmatique exercée par les objets et les œuvres d'art apparaît évidente avec les installations «contemporaines» qui, comme celle de Dali dans son musée de Figueras, orientent les spectateurs sur des escaliers, des estrades, et imposent au regard une orientation donnée par la lunette qui seule permet de voir le spectacle créé pour le public. M. Schulz a proposé en 1995 une analyse de l'un de ces dispositifs réalisé par Sol Le Witt. Il convient également de noter dans le domaine pictural le rôle coercitif joué par la perspective classique qui impose au regard un axe, un point de mire. Cette fonction manipulatrice est plus explicite avec les anamorphoses qui invitent le spectateur à se doter d'instruments ou à se placer à un point précis de l'espace pour découvrir ce que l'anamorphose affirme cacher, voiler. Tel est le cas des *Ambassadeurs* d'Holbein aux pieds desquels s'élève une forme étrange, une tête de mort invisible de face, mais dont l'étrangeté (le secret exhibé) éveille la curiosité du spectateur qui se déplace latéralement pour percevoir et identifier la forme, et du même coup oublier et ne plus voir les ambassadeurs peints déformés sous ce nouvel angle de vue. Obstruction et présentation changent donc concomitamment d'objets; il faut que l'un soit caché pour que l'autre se montre. Et au-delà des jeux perceptifs, c'est le domaine de la vérité qui est convoqué, une valeur secrète (ce qui est et ne paraît pas) qui, lorsqu'elle se dévoile, cache les motifs les plus directement apparents et mène finalement au sentiment de l'illusoire (ce qui n'est pas paraît) et du doute, ainsi que l'ont noté les nombreux commentateurs du tableau.

2. Le terme noologique présente l'avantage de relier cognitif et pathémique, la raison et le sensible artificiellement dissociés. Nous les considérons comme des «pôles» d'une activité de réception, des pôles qui peuvent apparaître plus ou moins intensifiés dans les saisies culturellement dessinées et toujours

complexes de l'esthète – où le pathémique prévaudrait – et de l'analyste – où le cognitif occuperait la première place.

3. Dans *Phénoménologie de la perception*, M. Merleau-Ponty écrit : *Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut...* (1945 : 348). La corrélation entre la position du sujet, son point de vue, et la perception de l'objet a été exploitée en art, ainsi que nous l'avons évoqué au sujet des anamorphoses, mais il semble nécessaire de nuancer la généralisation faite quant à la valeur d'un point de vue statique, et ce en raison de la qualité de notre objet et de la liberté relative d'un sujet moderne habitué à regarder certes frontalement, mais aussi différemment les œuvres d'art, ne serait-ce que pour percevoir des détails ou le relief de la matière. Pour une étude de ces variations perceptives, sémantiques et passionnelles qui affectent les spectateurs mobiles, cf. Renoue (à paraître).

4. M. Merleau-Ponty traite de ces diverses formes de saisie perceptives dans *L'Œil et l'Esprit*, mais aussi dans *Phénoménologie de la perception* où il écrit : *Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou encore que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît couleur superficielle (Oberflächenfarbe), – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique (Raumfarbe) et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur* (1945 : 262). Pour une étude de ces modalités de la perception, cf. M. Renoue, 1996.

5. Contrairement aux visiteurs des galeries ou des musées français et étrangers où ces tableaux ont été plusieurs fois exposés, nous avons pu les observer et les photographier dans l'atelier de l'artiste, Pierre Soulages, que nous remercions vivement pour sa disponibilité.

6. Discontinuité n'est pas discrétion. Alors que celle-ci marque l'identité d'un objet, délimité et distingué des autres, qu'elle se rapproche de la disjonction, la discontinuité indiquerait comme en linguistique une interruption dans une entité (non-conjonction) ou comme ici la reprise partielle de motifs (non-disjonction).

7. Soit pour les sept peintures suivant l'ordre de leur numérotation, les dates : 28 décembre 1990, 30 décembre 1990, 5 janvier 1991, 14 janvier 1991, 29 janvier 1991, 7 février 1991 et pour la septième 19 février 1991.

8. Sur l'identification en art, cf. Caliendo, 1997.

9. L'orientation montante ou descendante des lignes est évidemment déterminée par le sens de lecture adopté par le sujet. Dans la société occidentale, les spectateurs privilégiant une direction de la gauche vers la droite, nous considérons comme montantes les lignes (rectilignes) dont les extrémités apparaîtront plus basses à gauche qu'à droite.

10. Dans J.-G. Sjölin, 1996 : 46.

11. Pour une étude des corrélations entre brillance – matité et effets de profondeur perçue (une profondeur évidemment différente de celle « objective » du relief de la texture évoquée auparavant) –, cf. Renoue (à paraître). Cette opposition entre types de profondeur, une profondeur vue et perçue, apparaît également dans J.-G. Sjölin, 1996 : 43.

12. Sur le cadre et sa fonction d'équilibrage de la lumière extérieure, cf. A. Beyaert-Geslin, 1997.

13. Pour une étude des modalités de la réflexion de la lumière, cf. l'étude de *L'Éloge de l'ombre* de Tanizaki faite par J. Fontanille (1993) et notre étude doctorale (à paraître).

14. Certains lecteurs seront certainement sensibles à la valeur culturelle et symbolique du nombre sept. Peu encline à traiter de symbolisme et soucieuse d'éviter des digressions et des interprétations trop hasardeuses, nous ne désirons pas développer ici ce point, seulement évoquer l'expansion sémantique que peuvent entraîner la prise en compte et l'exploitation de ce chiffre particulièrement récurrent dans le domaine du religieux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BASTIDE, F. [1987] : « Le traitement de la matière », *Actes Sémiotiques-Documents IX*, 89, Paris, EHESS, Klincksieck.
- BEYAERT-GESLIN, A. [1997] : « Le cadre et la lumière : quelques éclaircissements », *Visio 2*, 2, 75-87.
- CALIANO, St. [1997] : « L'identification en art : le procès cognitif de l'attribution », *Visio 2*, 2, 59-73.
- COURTÉS, J. [1992] : « Du signifié au signifiant », *Nouveaux Actes Sémiotiques 21-22*, Limoges, PULIM ;
- [1991] : *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hachette-Benjamin.
- FONTANILLE, J. [1993] : « Le ralentissement et le rêve », *Nouveaux Actes Sémiotiques 26-27*.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Hayen, Mardaga, Philosophie et langage.
- GÉNINASCIA, J. [1984] : « Le regard esthétique », *Actes sémiotiques-Documents VI*, 58.
- GREIMAS, A.J. [1984] : « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents VI*, 60 ;
- [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979 et 1986] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- KEANE, T. [1991] : « Figurativité et perception », *Nouveaux Actes Sémiotiques 17*.
- MALDINEY, H. [1973] : *Regard, parole, espace*, Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme.
- MERLEAU-PONTY, M. [1945] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard ;
- [1964] : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, H. [1987] : « Soulages, le rythme et la lumière », *Catalogue Soulages*, Lyon, 73-85.
- OUELLET, P. [1992] : « Signification et sensation », *Nouveaux Actes Sémiotiques 20*.
- RAGON, M. [1990] : *Les Ateliers de Soulages*, Paris, Albin Michel.
- RENOUE, M. [à paraître] : *Sémiotique et perception esthétique. Les vitraux et la lumière de Pierre Soulages à Sainte-Foy de Conques*, Toulouse, EUS ;
- [1996] : « Analyse sémiotique de la perception d'un objet du monde naturel », *Nouveaux Actes Sémiotiques 48* ;
- [1997] : « La couleur : un paradigme qui se joue de la rationalité ? », *Actes du colloque d'Albi 1996 : Logiques des langages*, Toulouse, P.U.M., 151-174.
- SCHAPIRO, M. [1969] : « On some problems in the Semiotics of Visual art : fields and vehicle in image-signs », dans *Sémiotica I*, 3, 223-242.
- SCHULZ, M. et C. Vogel [1995] : « La praxis énonciative », *Nouveaux Actes Sémiotiques 41-42*.
- SJÖLIN, J.-G. [1996] : « L'image visuelle – signification matérielle, plastique et iconique », *Visio 1*, 2, 43-48.
- TANIZAKI, J. [1933] : *L'Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1993.
- ZILBERBERG, C. [1992] : « Défense et illustration de l'intensité », dans J. Fontanille, *La Quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges, PULIM ;
- [1992] : « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques 23-24*.

«*DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION*»

ŒUVRE DE SIMULACRE

FRÉDÉRIC BOUTIN

La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui donne à penser; plus important que le philosophe, le poète.
Proust et les signes

Là [dans *Finnegans Wake* de Joyce et *Le Livre* de Mallarmé], l'identité de la chose lue se dissout réellement dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques, comme l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multi-lecture possible. Tout est devenu simulacre.

Différence et Répétition

Si *Différence et Répétition* est un grand livre, c'est peut-être parce que Deleuze, y élaborant une théorie du signe, y faisant la promotion de l'apprentissage même, réalise en lui ce principe qu'il expose et qui participe de son contenu. C'est peut-être parce que l'œuvre, dans son écriture, dans sa structure formelle, et argumentative aussi, incarne son propos et devient un signe dont on fait soi-même l'apprentissage. *Différence et Répétition*, pour paraphraser l'auteur, *donne à penser une pensée sans image*.

Nous voudrions mettre en lumière cette assimilation du contenu par la forme et procéder, du même coup, au relevé des traces formelles et des moments de cette identification. On pourrait dire que l'écrit transporte sa solution de lecture, véhicule sa poétique, dans la mesure où, d'une part, il *prétend* à l'œuvre d'art, au simulacre, et vise le renversement de la représentation et où, d'autre part, il est l'actualisation de cette prétention et de ce renversement.

Une question s'impose d'abord : par où commencer après la lecture de cette œuvre ? Et par quoi ? Ces questions se font écho. Elles persistent. Aussi faut-il s'y accorder et admettre tout de suite qu'il n'y a pas de point de départ donné dans l'œuvre. Il y en a une myriade possible, mais pas un qui soit réel, qui soit « vrai », qui soit le « bon », le « premier » point de départ où « ça » commence. Cette pro-

position nous la lançons comme un avertissement et aimerions qu'on l'entende au pied de la lettre. Non seulement peut-on partir de n'importe où dans cette œuvre, de la première citation rencontrée, presque au hasard d'une lecture à nez levé, **mais on doit le faire**. *Différence et Répétition* est un ouvrage dont l'unité réside dans le voisinage du *disparaît*, unité multiple, unité résultant de la résonance des séries voisines. Unité qui est structure mugissante d'éléments hétéroclites, foisonnement d'histoires racontées simultanément. L'important dans une pareille œuvre, c'est de *faire un commencement*. C'est de partir pour inévitablement arriver à Rome. Car à y quêter éperdument l'origine, de nature conceptuelle, logique ou propositionnelle, à y chercher le point de départ, là où l'histoire commence, on est certain d'attendre longtemps. On est assuré d'errer dans les profondeurs de l'œuvre. Submergé. Et j'ajoute : tant qu'on cherche, tant qu'on poursuit cette origine dans le texte, avide de commencement, on entre dans l'aire du texte, on participe pleinement à son jeu. Nous sommes follement entraînés, nous lecteurs, par le mouvement de l'écriture. Nous répondons à cette écriture, nous sommes « joués » par elle. Nous sommes dissous « dans les cercles décentrés de la multi-lecture possible ». Le texte devient un signe dont nous faisons l'apprentissage, signe dynamique qui entraîne le lecteur dans le mouvement du décodage. Il est le labyrinthe que hante l'écho du « monstre » parcourant ses corridors. Labyrinthe agile à traquer son marcheur. Ariane s'est pendue, dit Deleuze, lasse d'attendre Thésée, étourdi, éperdu, par le labyrinthe. Le lecteur de même se fait « étourdir » par le texte de Deleuze et le sera jusqu'à ce qu'il se décide à tirer lui-même un fil, question de ne pas se diriger seul dans ce labyrinthe, question de se donner l'impression d'être guidé, de ne pas être mené n'importe où. Vers la sortie ou vers le monstre ? Probablement que ni l'une ni l'autre n'est la véritable destination. Thésée erre dans les galeries. Et seul lui ne sait pas que c'est pour toujours.

Mais peut-être pouvons-nous partir de ce lieu précis où le texte prend au piège le lecteur, vraisemblable stratégie textuelle de *Différence et Répétition*: ON (le texte, l'auteur, le narrateur) sait que le lecteur a besoin d'un point de départ à sa lecture. ON sait que ce point de départ, s'il ne lui est pas révélé, sera instantanément cherché par le lecteur. Alors vient l'idée de ne pas donner ce point de départ, ou plutôt de n'en pas donner qu'un. Aucun réel, plusieurs possibles. Dès ce moment, ON peut être certain que le lecteur est pris dans le mouvement forcené et effréné de l'apprentissage. Le jeu est lancé.

Modèle, copie, simulacre

On serait tenté de reconnaître, au premier coup d'œil, que tout le système argumentatif de *Différence et Répétition* est mené par une instance dialectique qui a le sens de la contradiction. On serait tenté d'y reconnaître une intéressante entreprise de déni où le refus logique d'une proposition de départ participe à la construction du propos et se retrouve au principe même de sa cohérence. Le texte, dirait-on, est constitué d'objets conceptuels s'opposant à un premier modèle logique, contredisant une proposition de départ qu'il s'agissait de renverser; et, de fil en aiguille, il arrive à l'élaboration d'une structure logique, d'un système cohérent en lui-même, mais dont les assises sont figurées en dehors de ce système, précisément dans le modèle qui a servi de point de départ à l'argumentation. Probablement, les choses se passent-elles souvent ainsi dans l'ouvrage qui nous intéresse. Et parce qu'il «renverse le modèle», il est tentant de voir dans le simulacre, concept des plus utilisés dans l'œuvre, et qui constituera principalement l'objet de notre présent propos, ce même élément de contradiction, cette contrepartie logique dont il est ici question. Nous verrons qu'il en va tout autrement et que le simulacre, au contraire, devient un signe qui échappe à la dynamique dialectique. Qu'il devient un élément qui dénie peut-être le modèle, mais à un tout «autre» niveau.

Prenons l'exemple de la représentation (tirons le fil de la représentation), considérant que le projet de l'œuvre vise précisément son renversement. «*Ce que l'on reproche à la représentation c'est d'en rester à la forme d'identité, sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant*» (DR: 94). Deleuze pose dans cette définition les trois prédicats qui fondent le procès représentatif, soit le sujet-interprétant, l'objet-interprété et l'identité, à la fois de l'objet et du sujet. Son discours consistera à renverser ces données de la représentation.

Nous ferons appel aux notions platoniciennes de modèle, de copie et de simulacre, dont le philosophe fait grand usage,

afin de poser le problème de la représentation, tel qu'il apparaît dans l'ouvrage. Où le modèle est le Même, l'Identique, l'identité dans le concept; et la copie, le passage de cette identité dans un autre élément, dans un autre corps. Selon ce point de vue, l'identité est un phénomène intérieur, car c'est l'identique au cœur de la chose qui fonde la ressemblance. «[...] *le modèle ne peut être défini que par une position d'identité comme essence du Même; et la copie, par une affectation de ressemblance interne comme qualité du Semblable [...]*» (DR: 341). Ainsi, le Même, l'Identique, inaugure et fonde le monde de la représentation.

Le projet avoué du livre concerne visiblement le troisième élément du système: il faut «[...] *dénier le primat d'un Original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Et glorifier le règne des simulacres et des reflets*» (DR: 92). Nous voilà au vif du propos: de quelle manière le simulacre échappe-t-il au fondement, au Même? De quelle manière renverse-t-il le modèle et la copie, dont, il faut bien le voir, il est issu (pas de simulacre sans modèle). Comment arrive-t-il à nier l'identité de son origine, non pas à simplement contester cette origine mais en rêvant de totalement s'en affranchir? Éternel «effondrement», selon le terme même de Deleuze. Simulacre, enfant du miracle ou de la résurrection. Sans ressemblance aucune avec aucune espèce, aucun genre? Le simulacre est le plus haut espoir de Deleuze, il est le lieu où la représentation et l'identique, fondements de la pensée occidentale, sont vaincus, dissous.

Le philosophe poursuit: «[...] *Il faut que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant*» (DR: 79). Effondrement de l'identité. D'une part dans l'objet qui ne porte plus sa signification implicite, en filigrane dans son corps, dans son être, dans l'objet qui n'enroule plus «en lui» (DR: 35) son sens. Il est tout à fait ouvert au monde, aux événements, ouvert pour recevoir de l'extérieur une signification. Et le sujet, dans le simulacre, d'autre part, n'est plus l'instance qui, se représentant l'objet, est en mesure de l'identifier, de se le remémorer et de le reconnaître. Le sujet n'est plus le dernier maillon de la chaîne interprétative, il est dissous et la sentence de la signification ne lui appartient plus. Deleuze parle d'un sujet fêlé par où se manifeste un point de vue supérieur, capable, lui, de sanctionner le sens. Il rêve d'un monde où toute chose, tout sujet ou tout événement est «effondré». Réinventer le monde à chaque mouvement de pensée et que chaque pensée soit une agression. Aussi projette-t-il son rêve dans le simulacre, dernier espoir immoral du philosophe, où le sans-fond, l'«effon-

dement», gronde sous la chose, sous la représentation. Cette dernière, dit l'auteur, est «étrangement coudée», dans la mesure où elle est, d'une part, appelée à être fondée par l'identique et ainsi faire partie du monde de la représentation, mais que, d'autre part, elle est appelée à sombrer vers ce sans-fond qui l'appelle, et risque à tout moment de la renverser. Deleuze rêve d'une pensée qui a sombré dans le sans-fond, d'une pensée-nauffrage qui appartiendrait au monde des forces pures, des intensités, du mouvement, bref au monde du simulacre. «[...] *la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique*» (DR: 1). Ces forces, ces ombres agissant sous la représentation, c'est précisément au monde du simulacre qu'elles appartiennent et c'est précisément à la représentation qu'elles échappent.

Simulacre et art

[...] *On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions : elle devient en ce sens véritable théâtre. Théâtre sans rien de fixe ou labyrinthe sans fil. L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir «expérience».* (DR: 79)

Deleuze a trouvé la nature du simulacre. Et la trouve précisément hors de la philosophie: dans l'art, la littérature, le cinéma, la peinture et le théâtre. Dès l'introduction, il compare son livre, non pas à un manuel ou à un traité d'histoire de la philosophie, ni encore à un traité théorique quelconque, mais à un «roman policier» et à un roman de «science-fiction». Roman policier en cela que les concepts de *Différence et Répétition* doivent intervenir dans «une zone de présence afin de résoudre une situation locale»; science-fiction en cela que l'auteur, n'oubliant pas qu'il crée tout de même une œuvre de philosophie où doit se faire entendre une parole sérieuse, ne respecte pas la rigueur scientifique requise, ni dans la construction ni dans la cohérence de son propos.

Deleuze convie ensuite l'art pictural et annonce que «[...] *la théorie de la pensée est comme la peinture, elle a besoin de cette révolution qui la fait passer de la représentation à l'art abstrait; tel est l'objet d'une théorie de la pensée sans image*» (DR: 354). Formule éclatante, envolée idéaliste, mais qui ne révèle pas moins le lieu d'où parle Deleuze, et projette vivement ses intentions: parler de la théorie sur les bases de la fiction. Faire un roman dont le reflet, l'ombre, est œuvre théorique, scientifique: simulacre accompli. Le passage de la représentation à l'art abstrait, c'est celui du fondement à l'«effondrement», de la copie au simulacre, de l'Identique à

la multiplicité, du Même à l'Autre, du concept à son actualisation, de la sédentarité au nomadisme, de la théorie à sa «fictionnalisation» dans l'exercice de l'écriture. L'Identique, dis-je, c'est l'ouvrage philosophique tel que la tradition en fait la promotion depuis des générations; le simulacre, c'est le roman-fleuve, le mouvement prompt de l'écriture qui «divague» des concepts. Pendant cette révolution de l'écriture, les concepts descendent sur la page, déferlent, sans manquer de se transformer, de subir le mouvement intense de la plume qui n'est ni celui de la page ni celui de l'écrivain. Mouvement qui est dynamisme pur, hasard de la rencontre. «*Le temps approche où il ne sera guère possible d'écrire un livre de philosophie comme on en fait depuis si longtemps*» (DR: 4), annonce Deleuze, n'avouant pas que ce désir est le sien et ce livre, l'actualisation même de ce désir. Ainsi, le livre de philosophie, tel l'objet vu, n'est plus désormais un livre de philosophie. Cette dissolution était déjà formulée dans l'exergue, plus haut cité, à propos de l'identité, transformée dans le simulacre, de l'objet lu, en l'occurrence des livres de Joyce et de Mallarmé. Ici, Deleuze applique cette révolution à *Différence et Répétition*.

Pouvons-nous maintenant nous attarder, après la dissolution même de l'objet (livre de philosophie), à celle du sujet. Car Deleuze, nous l'avons dit, doit, s'il veut renverser la représentation, ébranler également l'identité du sujet. Aussi conçoit-il ce dernier, non comme une unité interprétative, mais bien comme une multiplicité fêlée. «Cogito pour un moi dissous». «*Nous croyons à un monde où les individuations sont impersonnelles, et les singularités, pré-individuelles: la splendeur du "ON"*» (DR: 4). Nous retrouvons des indices de cette dissolution identitaire dans *Différence et Répétition*, cette fois appliquée à l'instance narratrice même du texte. Celle-ci, d'abord, jamais ne se pose comme un JE. Elle est une instance littéralement impersonnelle. Elle se camoufle sous diverses «impersonnalités», qui sont légion dans l'œuvre: Artaud, Nietzsche, Foucault, Hegel, Freud, Leibniz, Kant, Descartes, etc. L'instance se disperse, se voile sous ces masques, passe de l'un à l'autre, nomade, fuyante, déguisée. Elle les fait parler; et le texte est le reflet de leur parole. Reflet. Ombre. Simulacre. Le sujet énonciateur est multiple, non divisé ou fractionné, mais en mouvement, dispersé, de l'un à l'autre masque. L'instance donne même la parole au pronom impersonnel par excellence, forme indéterminée et surdéterminée: «*Voilà ce qu'on nous dit: [...]*» (DR: 18). Ce ON est bien le visage grimaqué de l'énonciateur multiple, il est tous mais personne à la fois, et a en plus le mérite, dit-on, d'exclure la personne qui parle.

Une autre stratégie narrative évoquant l'effondrement du moi est mise à l'œuvre dans le texte. « *Les cycles et les généralités sont le symbole de la généralité. Mais, de toute manière, la généralité exprime un point de vue d'après lequel un terme peut également être changé contre un autre, un terme, substitué à un autre [...]* » (DR: 9). Ce qui est remarquable dans ce passage, c'est le procédé, infime (trois mots!), où se dissout l'instance, presque imperceptiblement. « **Du point de vue** » de la généralité. L'instance narratrice se cache ici derrière le point de vue d'un pur objet conceptuel. C'est comme si le concept arrivait vraisemblablement à s'exprimer dans le texte, enveloppé dans l'instance énonciatrice qui lui laisse la place. Le texte subjectivise le concept au profit d'un effacement marqué de l'instance. Stratégie narrative, faut-il le dire, fréquemment utilisée dans l'œuvre, qui participe de la dissolution de l'instance: ce n'est pas elle qui sait, c'est le concept; comme plus tôt, nous le soulevions, c'étaient Artaud, Nietzsche, etc. qui parlaient, du moins qui prêtaient leur masque au discours. En apparence (reflet).

Nous avons dit que *Différence et Répétition* se référerait à la littérature, puis à l'art pictural afin d'exprimer le simulacre. Le théâtre également est convoqué à ce titre et assure, encore et davantage, l'actualisation d'une pensée sans image et apporte l'essence première, fondamentale, d'une telle agression.

Les signes sont les véritables éléments du théâtre. Ils témoignent des puissances de la nature et de l'esprit qui agissent sous les mots, les gestes, les personnages et les objets représentés. Ils signifient la répétition comme mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait. (DR: 36)

Théâtre de représentation que Deleuze oppose au théâtre du mouvement qui, lui, ne laisse plus subsister l'identité d'une chose représentée, « *théâtre de problèmes et de questions toujours ouvertes, entraînant le spectateur, la scène et les personnages dans le mouvement réel d'un apprentissage [...]* » (DR: 248). Quelque chose passe entre le sujet et l'objet, ne prenant origine ni dans l'un ni dans l'autre. Deleuze rappelle aussi que: « *Le théâtre, c'est le mouvement réel; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel* » (DR: 19). *Différence et Répétition*, également, sera au service du théâtre, afin que celui-ci extraie le mouvement réel de l'œuvre.

Cette question à propos des « signes » et de l'apprentissage nous amène à considérer un autre aspect de cette pensée. Dans *Proust et les signes*, Deleuze établissait la théorie selon laquelle il n'y a d'apprentissage que par le corps à corps de deux signes; rencontre sensible, empirique. Dynamisme. Celui qui apprend réellement n'est pas celui qui regarde

comment on fait, mais qui « fait avec » celui qui fait, qui participe au mouvement réel du signe; celui qui, pour reprendre un exemple du philosophe, s'agite sur un tabouret et mime le mouvement de la vague, imitant, répétant les gestes du maître nageur, celui-là n'apprend pas à nager. Mais l'autre qui devient le prolongement corporel de la vague elle-même (son interprétant, dirait une autre doctrine), en mouvement avec elle, qui devient l'autre signe de la vague, en symbiose (en sémiose) dans l'apprentissage, celui-ci apprend réellement. Imiter le mouvement de la vague, lui ressembler, à plat ventre sur son tabouret, c'est le lieu de la copie. Participer à son mouvement réel, recevoir « directement » le signe de la vague, dynamisme pur, c'est celui du simulacre. Ainsi, lorsque Deleuze parle du signe comme véritable élément du théâtre, il entend ce mouvement d'apprentissage, d'interaction cruelle entre les corps dans le temps et l'espace de la pièce. Dynamique propre aux signes. Il y a quelque chose de résolument peircien dans cette conception du simulacre-signe présenté comme étant *action*.

Le mouvement de l'écriture (écriture-simulacre)

Mais comment ce mouvement théâtral peut-il être réalisé dans l'écriture, car c'est bien là la question débattue dans *Différence et Répétition*, et le défi que cette œuvre entend relever? Comment arrive-t-on à faire de son texte un théâtre de la cruauté, qui affirme la dissolution de la pensée, sa fêlure, de même que l'identité effondrée de l'objet? De quelle manière Deleuze réalise-t-il le simulacre dans l'écriture?

Le mieux serait de dire, même si la formule est peu heureuse, que le concept descend sur la page. Car il faut, dans le simulacre, que le concept soit mis en scène, projeté sur la page par le mouvement cruel de l'écriture. Il faut que le concept prenne vie. Son identité préalable, sa signification ne doivent plus être ce qui importe, elles ne doivent plus primer. Car, dès le passage à l'acte, cette signification, ce fondement seront violés, et ne seront plus les mêmes. Ils se verront transformés par l'action. Submergés. Les meilleures idées ne subsistent pas à l'écriture, désormais soumise à la contrainte de la sémiose. Si la page reçoit le concept tel qu'il est esquissé dans l'esprit, il y a rapport de ressemblance, donc d'identité. Le monde de la représentation est alors sollicité. Si le concept, au contraire, ne résiste pas à l'écriture, si cette dernière le transforme par son élan et son mouvement même, nous vivons le règne du simulacre. Le sujet, dans un tel régime, n'est plus celui qui possède préalablement le modèle de l'écriture. Sa pensée ne peut pas s'imposer au texte. Dès la projection sur la page, dans le mouvement de l'écriture, la

pensée voit son modèle, celui dont le texte devait être une copie, se transformer. La pensée n'est plus l'élément actif qui «dicte» le texte. Elle reçoit une contrainte extérieure : celle du hasard de la rencontre, celle du mouvement. Deleuze affirme que «[...] *tout dynamisme est une catastrophe*» (DR : 282). Il utilise, pour représenter cette réalité, l'exemple des plus durs rochers qui, à l'échelle géologique d'un million d'années, passé leur temps d'actualisation, deviennent des matières molles et fluides. Dans la réalité, donc, aucune identité n'est durable et chacune doit être conçue comme un flux. Elle glisse, fuit, derrière une multitude de masques. Ainsi, Deleuze pose le sujet comme larvaire, en cela qu'il se conforme à toutes les positions tortionnaires que l'évolution lui impose.

Il n'y a pas de chose qui ne perde son identité telle qu'elle est dans le concept, quand on découvre l'espace et le temps dynamiques de sa constitution actuelle. [...] Car nous ne sommes pas fixés à un état ou à un moment, mais toujours fixés dans un mouvement en train de se faire. (DR : 282-283)

L'Anti-Œdipe naissait du même désir de briser la représentation afin de retrouver ce monde perdu dont elle est la trace, la marque. Le désir, dans ce cas précis, et non plus les «forces» sous la représentation, est l'essence de ce monde perdu.

Toute la production désirante est écrasée, soumise aux exigences de la représentation, aux mornes jeux du représentant et du représenté dans la représentation. Et c'est là l'essentiel : la reproduction du désir laisse place à une simple représentation. (AO : 63-64)

Le penseur reproche à la représentation de cadavériser les forces, l'intensité et le désir qui sont à son origine, qui sont au principe de sa genèse. Médiation où tout est figé, fixé, mort.

Chaque fois que la production, au lieu d'être saisie dans son originalité, dans sa réalité, se trouve ainsi rabattue sur un espace de représentation, elle ne peut plus valoir que par sa propre absence, et apparaît comme un manque dans cet espace. [...] Les signes du désir, n'étant pas signifiants, ne le deviennent dans la représentation qu'en fonction d'un signifiant de l'absence ou du manque. (AO : 365 et 369)

Aussi le philosophe entend-il découvrir le mouvement originel, la force, l'intensité, le désir. «[...] *la pensée moderne [...] naît de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique*» (DR : 1)... Car sous le «même» de l'Idée, toute une multiplicité gronde.

Ainsi, l'écriture, en respectant le hasard du mouvement, peut atteindre cette force d'origine. Elle est créatrice et doit demeurer mouvement. L'écriture doit se soustraire à toute médiation susceptible de la mettre en boîte, sous vide, immuable, pour toujours ; tel que cela se produit dans la représentation où l'identité du concept est sédentaire. À propos de Kierkegaard et de Nietzsche, Deleuze affirme :

Ce qui est en question dans toute leur œuvre, c'est le mouvement. [...] Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux mouvements immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des gravitations, des rotations, des tournolements, des danses et des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre. (DR : 16)

Cette idée d'inventer dans la philosophie un incroyable équivalent du théâtre, peut-on le croire, est également l'espoir de Deleuze. Et cette poétique, qu'il lit dans Nietzsche et Kierkegaard, révèle le procès d'une identification projective : cette poétique, c'est précisément *Différence et Répétition* qui veut l'appliquer, et veut en faire la promotion.

Ce que le monde du simulacre doit permettre, en somme, c'est une pure correspondance entre des parties, une pure interaction d'éléments sans médiation aucune. Une danse, un saut de l'esprit. Une pensée sans image. Un véritable apprentissage. «Empirisme du concept». Plusieurs formules de *Différence et Répétition* font insistance à ce sujet :

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire ; (p. 19)

La forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme, mais une ligne abstraite agissant directement sur l'âme ; (p. 44)
[...] le théâtre de la cruauté [...] est un «espace agité», mouvement de gravitation tournant et blessant capable de toucher directement l'organisme. (p. 282)

Communication parfaite qui se produit entre les corps, par leur rencontre, dans un même espace-temps.

La proposition linguistique doit conserver sa fonction de signe et ne pas prétendre trop rapidement à celle de représentation. L'esprit, l'âme et l'organisme réagissent à

partir d'un signe, d'une force, d'une intensité masquée, et non au contact d'une représentation. Le signe n'est pas médiation, il est la chose, la force et l'intensité même qui éveillent l'esprit, qui forcent à penser. Le signe permet de penser sans image, tel que cela se produit au cours d'un apprentissage. Pour Deleuze le mot est branché sur son origine en mouvement :

Le seul danger, en tout ceci, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel [...] On aurait tort de ne voir ici qu'une dispute de mots : il s'agit de l'existence elle-même. (DR : 272-273)

Différence et Répétition comme signe

Ainsi, *Différence et Répétition* devient réellement un simulacre, lorsqu'il entraîne son lecteur dans son mouvement spiral, dans son tourbillon. Il devient un signe qui rejoint le lecteur sans médiation aucune, qui le force et l'oblige à participer à sa folie, à son mouvement. Il force le lecteur à penser, perdu qu'est ce dernier à chercher le bon chemin de l'interprétation et surtout le bon point de départ de sa promenade lectorale. De plus, à bien lire, on remarque que l'ouvrage se pose littéralement comme un signe à décoder. Le lecteur est en apprentissage. « *Car nous ne savons pas encore* » (DR: 40) ; « [...] nous ne sommes pas encore en état de comprendre[...] » (PS: 18 et 46). Le lecteur est « [...] entraîné [...] dans le mouvement réel d'un apprentissage » (DR: 248). Et lorsque Deleuze dit, à propos du simulacre, qu'il est *construit sur une disparité, qu'il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes et qu'il raconte plusieurs histoires à la fois*, on est surpris de constater l'étrange application de cette phrase autant à ce qu'il nomme simulacre qu'à l'œuvre qu'il a élaborée. Une phrase de *Logique du sens* pose clairement le roman – là où on raconte des histoires – comme un simulacre: « *On sait par exemple que certains procédés littéraires permettent de raconter plusieurs histoires à la fois* » (LS: 300). *Différence et Répétition* est bien le lieu où se racontent des histoires, celle de l'art, du théâtre, des mathématiques, de la biologie, de la logique, de la philosophie, de l'apprentissage, du simulacre, etc. La boucle se referme: l'ouvrage philosophique que Deleuze compare au genre littéraire, cet ouvrage qui aspire explicitement à l'œuvre d'art et à la science-fiction, vise véritablement l'actualisation du simulacre, multipliant les séries pour occasionner la « multi-lecture possible » de l'œuvre.

C'est également en tant que signe que le texte devient un labyrinthe où le lecteur doit, dans la symbiose de l'apprentissage, décoder et décrypter ces signes. Mouvement de la vague qui submerge le lecteur, qui l'entraîne. Mais pour cela, il devient

nécessaire de supposer l'existence d'un lecteur idéal : celui qui a le désir de commencer au bon endroit, et le désir éperdu de trouver cet endroit. Le lecteur ainsi est pris comme le modèle, selon son identité fixe et immuable d'interprétant. Renverser le modèle ne consiste pas à conclure à une définition contraire à celui-ci, à un concept dont l'identité est opposée à celle du modèle. Renverser le modèle, afin d'aboutir au simulacre, consiste plutôt à déjouer le lecteur : quand ce dernier attend l'indication d'un commencement, il s'agit de noyer ce commencement dans l'œuvre et de faire en sorte que le lecteur en poursuive tout de même la quête, malgré son naufrage. Qu'il apprenne enfin qu'on ne commence pas et qu'on ne le peut pas réellement. Le simulacre, c'est le mouvement de cette dérive, c'est l'expérience de cette perte.

Ainsi, Deleuze finit-il par échapper à la dialectique, au simple rapport logique de renversement, en définissant le simulacre, non plus comme le contraire du modèle, mais, à un autre niveau, comme l'apprentissage même de celui-ci. On dénie le modèle, mais cet exercice ne nous mène pas à une autre position logique, à une autre représentation qui s'oppose à la première et la suppose. Le penseur nous propose le tournoiement du simulacre et l'agitation du rêve. Il nous propose l'apprentissage d'un signe, au profit de son immuable compréhension. Il nous propose *Différence et Répétition*, dont la lecture est d'autant plus intense, et tient par trop le lecteur en éveil, en dérive, qu'on cherche toujours, et non sans difficultés, à traduire ce discours, pas tant hermétique que scientifique et artistique à la fois. On gravite autour de l'œuvre, autour de ses précieuses et belles formulations, non sans ressentir « l'effet de littérature » – que j'ai présenté au départ comme un effet de labyrinthe – si naturel à *Différence et Répétition*.

On referme le livre. On se réveille. On a rêvé au labyrinthe. On ouvre les yeux et notre chambre est toujours notre chambre. Et le couloir mène toujours au salon. Dans notre rêve, tout avait changé. Jusqu'à nous. Qui rêvait réellement ? Y a-t-il eu rêve ? A-t-il fini ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELEUZE, G. [1969] : *Différence et Répétition* (DR), Paris, P.U.F., 408 p. ;
 [1964] : *Proust et les signes* (PS), Paris, P.U.F., 195 p. ;
 [1972] : *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie* (AO), Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 470 p. ;
 [1969] : *Logique du sens* (LS), Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 392 p.

Manger le livre.

Désémiotisation et imaginaire de la fin
Bertrand Gervais – page 7
Un des traits de l'imaginaire de la fin, outre les scénarios apocalyptiques, est une langue devenue opaque, à la limite d'être une chose, ou alors une langue démultipliée, aux capacités illimitées. Le chronotope de la fin provoque ce qu'on peut appeler une désémiotisation de la langue, liée à un déséquilibre des interprétants, par lesquels sont opérées les attributions de sens. Pour en rendre compte, l'auteur donne trois exemples, dont le plus important est tiré de l'Apocalypse de Jean. C'est la scène où l'Ange offre à Jean de manger un livre. Comment expliquer un tel geste ? Quelles en sont les conséquences ? L'auteur compare cette scène à un récit de Maurice Blanchot (*Le Dernier Mot*) et à la dernière scène du roman *City of Glass* de Paul Auster.

One of the characteristics of the imagination of the endtimes is, beyond the simplistic apocalyptic scenarios, either a language completely opaque, transformed almost into a thing, or a language whose possibilities are limitless. The endtimes seem to entail what can be called a desemiotisation of language, introduced by a disequilibrium in the semiosis' interpreters. To better understand the process, this article gives three examples. The foremost is St. John's *Book of Revelation*, especially the scene where the prophet is asked by an Angel to eat a book. How can we understand such an act ? What does it entail ? This scene is compared to two others : the first is to be found in Maurice Blanchot's *Le Dernier Mot*; the second is the last moment in Paul Auster's *City of Glass*.

Mille ans. Interprétation allégorique et littérale du millénium de l'Apocalypse
Diane Brouillet – page 19
En 431 après Jésus-Christ, l'Église condamne le millénarisme et déclare que la croyance au millénium est une hérésie. Par ce décret, l'Église s'élève contre une conception trop terrestre et trop matérielle de l'idéal chrétien et prend par le fait même une position tant politique que religieuse. L'entreprise de marginalisation du millénarisme est le résultat d'un travail d'interprétation complexe auquel ont participé les plus illustres Pères de l'Église. Nous traiterons ici de l'interprétation de saint Augustin qui, dans *De la doctrine chrétienne* et dans *La Cité de Dieu*, échafaude une réflexion visant la liquidation du millénarisme et la proclamation du règne spirituel de l'Église. Cette interprétation de saint Augustin prévaut encore aujourd'hui et permet la distinction entre les groupes catholiques traditionnels et les groupes marginaux adeptes des différentes sectes.

In 431 A.D. the Church condemned the belief in the millenium as a heresy. By this decree, it opposed a conception much too material of a christian ideal and took by the same token a political and religious position. The marginalization of millenarist thought is the result of a complex interpretation to which took part the most prominent Founders of the Church. In this article, I will describe St. Augustine's interpretation of St. John's *Book of Revelation*, which appears both in his *De Doctrina*

Christiana and in *City of God*. In these, St. Augustine arguments against the belief in a concrete and foreseeable millenium and proclaims the spiritual reign of the Church.

Le messie de la *mancha*. Imaginaire et fin de la chevalerie désorientée
Anne Elaine Cliche – page 29
L'auteur aborde avec *Don Quichotte* une analyse de l'imaginaire au sens de la psychanalyse. L'imaginaire de la « pureté de sang » propre à l'Espagne du Siècle d'or permet de ressaisir la dimension terrifiante et mortelle de ce registre dont le personnage de Cervantès devient le révélateur. C'est à la fonction du regard que le Chevalier de la Triste Figure nous convie pour rouvrir la captation imaginaire sur ce qui la fonde : le *signifiant*. Don Quichotte, comme les prophètes et le Messie de la tradition juive n'annonce pas la fin du monde, il dit l'actualité de la fin pour qui a oublié la fonction du regard, la place étrangère et sans image d'où la vérité d'une parole énigmatique et décentrée peut sortir.

The author proposes an analysis of *Don Quixote* and of the concept of *the imaginary* (« l'imaginaire ») from the standpoint of psychoanalysis. The ideal of a « purity of blood », proper to Spain's Golden century, enables the author to capture the deadly and terrifying dimension of Cervantes' character. He conveys us to reevaluate the function of the eye and its imaginary apprehension in the establishment of the signifier. Don Quixote, in the manner of the prophets and messiahs of the Jewish tradition, does not predict the end of the world, instead he reveals the actuality of this end for whom has forgotten the pre-eminence of the eye, the strange and iconless locus from where emerges the truth of an enigmatic and de-centered *parole*.

« Moi seule en être cause... ».
Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse
Jean Pierre Vidal – page 45
Partant du principe, hors de toute perspective religieuse, que le discours apocalyptique représente pour le sujet « une façon de se venger à l'avance de sa propre mort », l'article étudie quelques-unes des figures rhétoriques qui scandent son énonciation à travers les exemples de *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï et les invectives de Camille dans l'*Horace* de Corneille.

Considering rhetoric not as a mere ornamental apparatus but as the very core of discourse, this article tries to show that specific figures are linked to the apocalyptic discourse, at least within Literature and the various « private » apocalypses it presents. An analysis of Tolstoy's *The Death of Ivan Ilitch* and Corneille's *Horace* illustrates the functioning of these rhetoric figures.

De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre
Johanne Lamoureux – page 57
Il semblerait que le discours historique et critique sur l'art en Occident, avant même l'iconoclasme et l'aniconisme de tableaux modernes, ait d'entrée de jeu été travaillé par

le ressassement de la mort imminente de la peinture. Cet article veut montrer comment cette problématique – l'impossible survivance de la peinture – a pu être aussi formulée par la peinture même. Il s'y emploie en s'attardant à deux œuvres d'Hubert Robert (1733-1808) où des conceptions opposées de l'histoire, progressiste ou cyclique, sont traduites spatialement : *Le Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* et son pendant *La Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796). Ce dernier tableau relève l'échec de la fonction de conservation du musée puisque la peinture en a disparu sans laisser d'autres traces que sculpturales, pointant peut-être ainsi l'incurable destin moderne de ce médium. Mais déjà le premier tableau de la paire, par le pivotement de l'axe latéral du récit sur la profondeur de l'axe discursif et énonciatif des tableaux, substituait à la peinture d'histoire une histoire de la peinture dont cette nouvelle invisibilité des œuvres semble avoir été le prix à payer.

Even before the iconoclast or aniconic stances of modern pictures, Western discourses on the criticism or history of art had diversely reiterated the leitmotiv of the imminent death of painting. This article will demonstrate how this problematization has also been formulated within the very practice of painting. Our attention will focus on a pair of pictures by Hubert Robert (1733-1808) wherein two opposite conceptions of history are translated in spatial terms : the *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* and the *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (1796). The latter work manifests the failure of the function of conservation within the new museological institution, since painting has altogether vanished from the stage, leaving only sculptural traces behind and pointing to the fatal modernity of the pictorial medium. Yet by a forty five degree shift of the lateral axis of the narrative into the depth of the enunciative and discursive axis of perspective, the first picture of the pair already displayed an erasure of the depicted pictures to favor instead the visualization of their linkage to each others. It thereby signals a substitution of the traditional *tableaux d'histoire* for the new drive of the history of painting.

Fin de l'histoire sans fin
(*Le Pays des eaux* de Graham Swift)
Jean-François Chassay – page 83
Cet article porte sur un ouvrage du romancier britannique Graham Swift, *Le Pays des eaux* (*Waterland*), dans lequel l'importance de la fin est indissociable d'une constante ambiguïté, où les identités troubles sont sans cesse liées à la question de l'origine. Le narrateur, professeur d'histoire, délaisse les méthodes habituelles de sa discipline pour raconter sa propre vie à ses étudiants, reprenant la manière ancestrale du conte de fées. À l'histoire d'une vieille famille anglaise maintenant en pleine déliquescence se mêle une réflexion sur le développement des événements historiques et leur constante teneur catastrophique, dont l'épicentre serait la Deuxième Guerre mondiale. L'article examine comment la mise en texte de l'Histoire provoque une crise du sujet.

This article presents a reading of *Waterland*, the novel by British writer Graham Swift, in which the importance of the end is indissociable from a constant ambiguity, where troubled identities are always linked to the questions of origin. The narrator, a history teacher, neglects the usual methods of his discipline to relate his own life to his students, in the fashion of traditional fairy tales. The story of an old English family now in decay is intertwined with a reflexion about historical events and their disastrous content, whose focus point is the Second World War. This article will show how, in this novel, the textualization of History provokes a crisis in the subject itself.

La fin du sexuel. Expérience, expérimentation et pratiques sexuelles dans les fictions de Dennis Cooper
Jean-Ernest Joos – page 93
Quelle est la fin du sexuel ? C'est la question que l'on pose ici dans la convergence des travaux de la psychanalyse sur les pulsions de mort, des éléments d'une culture de la mort qui s'approprie la mort comme lieu de fantasmes sexuels, et les fictions de Dennis Cooper, auteur américain contemporain qui réfléchit sur les relations entre les limites du sexuel et celles de la vie. L'hypothèse est que dans un monde posthumain, où l'unité de l'expérience de la mort et du sexuel s'est perdue, les imaginaires générés par la négation de la finitude sont en fait des lieux d'expérimentation des limites du sujet et des formes nouvelles de communauté.

The end of the sexual... How can we understand such an event ? The purpose of this paper is to look at this end by bringing together psychoanalytic works on death drives, on elements of a culture of death, focusing on its use in sexual fantasies, and the fictions of Dennis Cooper, a contemporary American writer who works on the boundaries of sex and life. My hypothesis is that, in a posthuman world where unity of experiences of death and sexuality is lost, the imaginary discourses, created by the negation of our finite existence, are sites for experimenting with the boundaries of the subject and with new forms of community.

Nous – infinis entre deux fins
Michel Lisse – page 103
Dans cet article, je tente d'étudier l'oscillation entre les concepts de fini et d'infini dans divers textes de Jacques Derrida et son incidence sur les problématiques de la promesse et de la mort. Cette étude me conduit à considérer une proposition de Jacques Derrida sur un « nous infini » face au « soleil fini » comme une réécriture du *Soleil placé en abîme* de Francis Ponge.

In this paper, I set out to study the oscillation between the concepts of « the finite » and « the infinite » in a series of texts by Jacques Derrida as well as its effect on the issues of promise and death. This study leads me to consider the idea of a « nous infini », in relationship to the « soleil fini » that was put forth by Jacques Derrida in his rewriting of Francis Ponge's *Soleil placé en abîme*.

HORS DOSSIER

« Des stries et du noir » aux rythmes et aux lumières. Une description de sept peintures de Pierre Soulages
Marie Renoue – page 110

Adoptant la démarche sémiotique de l'École de Paris et les acquis de la phénoménologie merleau-pontienne en matière de perception et d'esthétique, cet article propose une lecture paradigmatique et syntagmatique d'une série de sept peintures de Pierre Soulages. Mode d'exposition, sérialité, formes et substances - lumière et rythme - mobiles de l'expression sont analysés, définis face à un sujet culturel présupposé. La mobilité de la saisie perceptive du sujet modalisé par les peintures qu'il regarde nous invite à considérer la perception comme un processus sémantique dynamique et à nous interroger à nouveau sur l'évidence du regard percevant.

Within the semiotic scope of the École de Paris and Merleau-Ponty's phenomenological theses concerning perception and aesthetics, this paper proposes a paradigmatic and syntagmatic reading of a series of seven paintings by Pierre Soulages. Modes of exhibition, seriality, animated shapes and substances – luminosity and rhythm – of expression are analysed and defined in reference to an underlying cultural subject. The instability of the subject's perceptions, shaped by the paintings observed, leads us to consider the perception as a dynamic semantic process and to wonder again about the evidence of the perceiving eye.

« Différence et Répétition ».

Œuvre de simulacre

Frédéric Boutin – page 119

Pourquoi, à la lecture de l'ouvrage *Différence et Répétition* de Deleuze, le lecteur sent-il que l'essentiel du propos du philosophe ne consiste pas essentiellement à promouvoir un savoir, une connaissance qui serait éminemment de l'ordre du contenu de l'œuvre ? Pourquoi, traversant ce discours hermétique, a-t-il l'impression que le sens glisse devant lui et lui échappe et que précisément l'œuvre entend jouer ainsi de lui (du sens et du lecteur) ? Cet article veut à la fois traquer cette éventuelle stratégie textuelle qui consiste à entraîner le lecteur dans les dédales d'une lecture pragmatique et définir la notion de simulacre que propose l'ouvrage.

While reading Gilles Deleuze's *Différence et Répétition*, why does the reader feel that the essential points of the philosopher do not consist in promoting a knowledge in accordance with the content of his work? Why, reading through this hermetic speech, does the reader have the impression that meaning is slipping from him, and that it is precisely what this work is seeking: a complex play on meaning and reading? This article aims, to describe this textual strategy which consists in leading the reader to the mazes of a pragmatic reading, and, on the other hand, to define the notion of *simulacra* proposed by this work.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Diane Brouillet

Diane Brouillet enseigne l'histoire de l'art et la littérature au programme d'Arts et Lettres du Cégep régional de Lanaudière. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Montréal, portait sur la question des limites de l'interprétation des textes littéraires.

Frédéric Boutin

Frédéric Boutin est étudiant à la maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Chicoutimi ; il s'intéresse, d'un point de vue narratologique et sémiotique, à l'utilisation particulière des archives littéraires dans l'œuvre de Patrick Modiano, en général et dans l'ouvrage *Dora Bruder*, en particulier. Il pratique régulièrement la critique littéraire journalistique, entre autres dans la revue *Nuit Blanche* et le journal *Lubie*.

Jean-François Chassay

Jean-François Chassay est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991. Parmi ses publications récentes, on compte *L'Ambiguïté américaine. La Représentation des États-Unis dans le roman québécois* (XYZ, 1995), *Les Ponts* (Leméac, 1995), *Robert Coover. L'écriture contre les mythes* (Belin, 1996). Il fera bientôt paraître un ouvrage sur la littérature des États-Unis intitulé *Fils, lignes, réseaux : de la machine au sujet*. Il est directeur de la revue *Voix et Images*.

Anne Éline Cliche

Anne Éline Cliche est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent essentiellement sur les rapports entre écriture et psychanalyse. Elle a publié plusieurs livres dont trois romans. Le dernier, *Rien et autres souvenirs*, est paru à l'automne 98 aux éditions XYZ. Trois essais sont aussi parus chez le même éditeur. Le plus récent propose une rencontre entre la fiction, la Bible, le Talmud et la psychanalyse à travers la voix de quelques écrivains, rabbins, saints et autres penseurs (*Dire le Livre*, Montréal, XYZ, 1998).

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais est professeur titulaire au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la sémiotique, les théories de la lecture littéraire et la littérature américaine. Il est le responsable de l'équipe de recherche *L'imaginaire de la fin* (fonds FCAR). Il a publié *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine* (1998), *À l'écoute de la lecture* (1993) et *Récits et Actions* (1990), de même que des articles dans *La lecture littéraire*, *New Literary*

History, *Poétique*, *Protée*, *RS/SI*, *Stanford French Review*, etc.

Jean-Ernest Joos

Jean-Ernest Joos a une formation en philosophie et en littérature comparée. Il a publié un ouvrage de philosophie et de nombreux articles en France (revues *Philosophie*, *Temps Modernes*, etc.) et au Canada (*Carrefour*, *Nouveaux cahiers du CELAT*, etc.) qui portent sur la question du collectif (autorité, corps, violence, etc.). Il termine un ouvrage sur les politiques de la relation sexuelle, à la convergence de la philosophie politique, de la psychanalyse et de la littérature. Il enseigne actuellement au Collège Marie de France et au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Johanne Lamoureux

Johanne Lamoureux est professeur agrégé au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Ses travaux ont longtemps porté sur les articulations contingentes de l'œuvre et du lieu et sur la rhétorique de l'exposition. Ses travaux récents sont principalement consacrés aux fictions historiques de la modernité plastique et à la formulation de l'identité artistique dans l'art contemporain. Elle est l'auteur de nombreux essais, dont certains figurent dans des anthologies comme *Thinking about exhibitions* (Londres, Routledge, 1996) et *Réfractations. Lectures de l'art contemporain au Canada* (Montréal et Bruxelles, Artex, La lettre volée, 1997). Elle a aussi rédigé plusieurs catalogues dont *Seeing in Tongues. Le bout de la langue* (Vancouver, U.B.C., 1995) et *Irene F. Whittome. Bio-fictions* (Musée du Québec, 2000).

Michel Lisse

Licencié en philologie romane, puis en philosophie, docteur en philosophie et lettres, Michel Lisse se spécialise depuis plusieurs années dans l'étude de l'œuvre de Jacques Derrida. Il a participé aux colloques de Royumont (1990) et de Cerisy (1992) consacrés à ce dernier. En 1995, il a organisé un colloque international intitulé *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida* dont les actes ont été publiés sous sa responsabilité chez Galilée en 1996. Théoricien de la littérature, sa thèse doctorale a porté sur la problématique de la lecture. Le premier volume a paru chez Galilée en 1998 sous le titre *L'expérience de la lecture. 1. La Soumission*. Le second, intitulé *L'expérience de la lecture. 2. Le Glissement*, paraîtra en 2000. Il est également spécialiste des lettres belges de langue française. Depuis octobre 1999, il est chercheur qualifié F.N.R.S. à l'U.C.L.

Richard Purdy

Richard Purdy est le fondateur du collectif « Les Industries Perdues », spécialisé dans les grands projets (commissions d'art public, conception de mondes imaginaires et installations muséales de grande envergure). Ses créations ont été présentées dans des musées et galeries d'art du monde entier : Art Gallery of Western Australia, Galleri Ankehuset de Stockholm, CIAS Crestet et C.A.C. de Corbeilles-Essones en France, Mercer Union et Koffler Galleries à Toronto, le Musée de la civilisation du Québec, etc. L'artiste se décrit lui-même comme un « ter-giversateur » diablement difficile à situer sur la scène de l'art contemporain du Québec. Bien qu'affectionnant particulièrement les œuvres monumentales de l'art public, il produit également des textes, des vidéos et des performances.

Marie Renoue

Diplômée de lettres classiques, d'histoire de l'art et docteur en sémiotique (sous la dir. de J. Courtès), Marie Renoue enseigne les lettres au secondaire depuis 1985 tout en poursuivant des activités de recherche en linguistique générale et surtout en sémiotique visuelle. Sa problématique est en fait protéiforme, il s'agit de rendre compte de la réception complexe et plurielle – visées et saisies pragmatiques, perceptives et esthétiques – d'objets classés dans le domaine fortement axiologisé et novateur de l'art contemporain. Elle a ainsi traité de la forme, du rythme ou de la tension d'architectures, de vitraux, de sculptures, de peintures, de lumières ou de couleurs dans des articles spécialisés et dans un ouvrage à large diffusion destiné à faciliter le contact du public avec des œuvres « difficiles ».

Jean-Pierre Vidal

Jean-Pierre Vidal enseigne la littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, depuis sa fondation en 1969. Il est aussi chercheur et professeur accrédité au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Outre deux livres sur Robbe-Grillet, il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires (sur Lautréamont, Mallarmé, Claude Simon, Vian, Perec, etc.), sans oublier un article récent sur Dracula, dans *Les Cahiers de l'Herne*. Il a également fait paraître un recueil de nouvelles (*Histoires cruelles et lamentables*), publiera prochainement un recueil de 366 aphorismes (*Intempestives*) et termine un second recueil de nouvelles (*Petites Morts*), en collaboration avec l'artiste Jean-Pierre Séguin (inographies). Fondateur et membre du comité de rédaction de *Protée*, Jean-Pierre Vidal collabore régulièrement à *Lubie*, *Nuit blanche* et à d'autres revues culturelles.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 28, n° 1 : Origines, commencements et fondations
 Volume 28, n° 2 : Le Silence
 Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaim.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert.
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri.
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.
 Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)
 États-Unis 34\$
 Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)
 États-Unis 23\$
 Autres pays 23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : PROTÉE, département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.